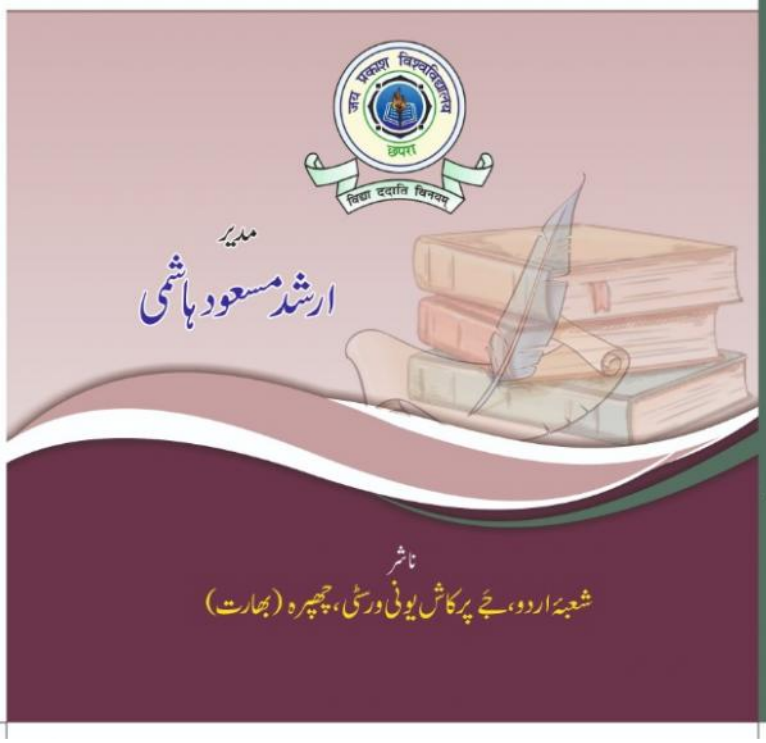
تحقیقی وتنقیدی ذولسانی کتابی سلسلہ

اُردو اسٹڈیز

(ذولسانی کتابی سلسلہ ۱)

۲۰۱۹



مدیر

ارشد مسعود ہاشمی

ناشر

شعبۂ اردو، جے پرکاش یونی ورسٹی، چھپرہ (بھارت)

اُردو اسٹڈیز

URDU STUDIES

مدیر ارشد مسعود ہاشمی

Bilingual Kitabi Silsila of Urdu
Research and Criticism

URDU STUDIES

(Bilingual Kitabi Sisila 1)
2019

Editor
ARSHAD MASOOD HASHMI

Published by
Department of Urdu
Jai Prakash University, Chapra (India)

اپلائڈ بکس
APPLIED BOOKS
1739/10 (Basement), New Kohinoor Hotel, Pataudi House
Darya Ganj, New Delhi-110002
Tel.: 011-23266347 Email: appliedbooks@gmail.com

ISBN 938323986-7
9789383239863

Rs: 400/-

تحقیقی وتنقیدی دولسانی کتابی سلسلہ

اُردو اسٹڈیز

(دولسانی کتابی سلسلہ ۱)

۲۰۱۹

مدیر

ارشد مسعود ہاشمی

معاون مدیر

نبی احمد

عبدالمالک

مظہر کبریا

ناشر

شعبۂ اردو، جَے پرکاش یو نی ورسٹی، چھپرہ (بھارت)

شعبۂ اردو، جَے پرکاش یونی ورسٹی، چھپرہ (بھارت) کا دولسانی تحقیقی وتنقیدی کتابی سلسلہ

Bilingual Kitabi Silsila of the Department of Urdu,
Jai Prakash University, Chapra (India)

اردو اسٹڈیز (دولسانی کتابی سلسلہ ۱) ۲۰۱۹

URDU STUDIES
(Bilingual Kitabi Silsila 1) 2019

مدیر: ارشد مسعود ہاشمی

صدر شعبۂ اردو، جَے پرکاش یونی ورسٹی، چھپرہ۔۸۴۱۳۰۱ (بھارت)

رہائشی پتہ: نزد اردو مڈل اسکول، مقری، چندوارہ، مظفر پور۔۸۴۲۰۰۱

E-mail: hashmiam68@gmail.com
www.urdujpu.wordpress.com

سال اشاعت : ۲۰۱۹

صفحات : ۱۸۴

قیمت : ۴۰۰/روپے (Rs. 400/=)

طباعت : نیو پرنٹ سینٹر، نئی دہلی۔۲

بہ اہتمام : اپلائڈ بکس، 1739/10 نیو کوہ نور ہوٹل، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی-110002 فون نمبر: 011-23266347

ISBN 978-93-83239-86-3

اردو اسٹڈیز میں شامل تحریریں تحقیقی اور تنقیدی نوعیت کی ہیں، اس لیے ادارہ کا مقالہ نگاروں کی آرا سے متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

فہرست

اداریہ	ارشد مسعود ہاشمی	5
اردو مقالات		
سیر ملک اوَدھ: یوسف خان کمبل پوش کا نادر وغیر مطبوعہ سفر نامہ (۱۸۴۷)	نجیبہ عارف	7
آخری دن کی تلاش اور محمد علوی	شہناز نبی	39
حکیم سید ظل الرحمٰن کی تحقیقی کاوش کا ایک شاخسانہ: حکیم احسن اللہ خان	مولا بخش	49
داغ دہلوی: مابعد نوآبادیاتی تناظر	ناصر عباس نیر	77
حالی کی غزل	شہاب ظفر اعظمی	95

انگریزی مقالات

(صفحات 1 تا 82)

1.	Cultural Exuberance of Metaphor in Khiyal Bandi Ghalib's Imaginings in the Urdu Ghazal: the Dark Complexed Beloved	Mehr Afshan Farooqi	5
2.	A Historical Narrative of South Asian Time *Reading Qurratulain Hyder's River of Fire*	Zehra Mehdi	27
3.	Faiz and the Postcolonial Subalternity	Huzaifa Pandit	43
4.	*Raja Gidh:* Breaking Gender Stereotypes	Arshad Masood Hashmi	73

☆☆☆

اداریہ

رسائل و جرائد کی معیار بندی اور اس سے وابستہ نشیب و فراز نے جہاں ایک جانب وسیع پیمانے پر ان کی اشاعتوں کا جواز مہیا کر دیا ہے، وہیں جامعاتی ضرورتوں کی تکمیل کی غرض سے لکھے گئے مقالات یا مضامین کی اہمیت محض اس قدر رہ گئی ہے کہ ان کے ساتھ کوئی مخصوص شناخت کا نمبر (ISSN or ISBN) جڑا ہوا ہو۔ یہ حقیقت اس سے بھی واضح ہوئی کہ جب کتابی سلسلہ کے اس شمارہ کے لیے مقالات کی فرمائش کی گئی تو بیش تر خواتین و حضرات نے یہ دریافت کیا کہ آیا یہ یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن سے منظور شدہ ہے، یا اسے بین الاقوامی سلسلہ وار نمبر حاصل ہے! یہ وہ صورت حال ہے جس نے دانشوری اور متن کی اہمیت کو بڑی حد تک کم کر دیا ہے۔ اس کے باوجود برصغیر میں ایسے رسائل و جرائد بہر حال موجود ہیں جنھوں نے کسی ادارہ سے منظوری حاصل کرنے کے لیے اپنے معیار سے سمجھوتہ نہیں کیا ہے۔ ایسی اشاعتیں بھی ہیں جو کسی الحاق کے بنا بھی منفرد شناخت کی حامل ہیں۔ موجودہ تحقیقی معیار و مزاج کی رو سے دانش گاہوں کے لیے یہ معاملہ، بہر حال، پریشان کن ہے۔

بین الاقوامی سطح پر مختلف النوع نظریاتی مطالعوں، کلامیوں اور بیانیوں میں گذشتہ چند برسوں سے اردو زبان و ادب اور ثقافت نے مرکزی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ بطور خاص مابعد نو آبادیاتی ادبی مطالعات میں کئی ایسے نظریات منظر عام پر آئے ہیں جن سے مرکزی مقامات سے دور رہنے والے اردو کے اساتذہ اور طلبا کی واقفیتیں برائے نام ہیں۔ بین الاقوامی سطح پر ہماری زبان، ہمارا ادب اور ہماری ثقافت کو جن کلیدی دانشورانہ موضوعات کا حصہ بنایا گیا ہے ان کی مدد سے ہم اپنے ادبی و ثقافتی ماضی اور حال کا محاسبہ نسبتاً بہتر طریقے سے کر سکتے ہیں۔ اس ضمن میں کئی بزرگ

اساتذہ کرام اور دانشوروں کے ساتھ ہی نئی نسل کے دانشوروں کی خدمات بھی قابل توجہ ہیں۔

زیر مطالعہ کتابی سلسلہ کی اشاعت جامعاتی ضرورتوں کی تکمیل کا حصہ ہونے کے ساتھ ہی اردو سے وابستہ جدید تر کلامیوں سے عام قارئین کو متعارف کرانے کی ایک ادنیٰ سعی بھی ہے۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف کی تصانیف میں ممتاز مفتی پہ لکھی دو کتابوں کے علاوہ ''رفتہ و آئندہ: اردو ادب کا منظر نامہ'' ادبی حلقوں میں مشہور و معروف ہیں۔ اردو ادب کا مابعد نو آبادیاتی مطالعہ بھی آپ کا اختصاص ہے۔ شامل کتاب تحقیقی مقالہ میں ڈاکٹر نجیبہ عارف کا یہ مخصوص رجحان موجود ہے۔ ایشیاٹک سوسائٹی، کولکتہ، میں موجود اردو داستانوں کے نسخوں پہ پروفیسر شہناز نبی کی گرانقدر تصنیف ''منشورات بنگالہ'' کے علاوہ تانیثی تنقید پر بھی بے مثل کتاب منظر عام پر آ چکی ہے۔ محمد علوی پر آپ کی بیباک تحریر آپ کے طرز فکر کی نمائندگی کرتی ہے۔ پروفیسر مولا بخش کی تصانیف میں گوپی چند نارنگ پر لکھی کتاب دستاویزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں شامل مقالہ میں بعض تاریخی غلطیوں کی گرفت کرتے ہوئے مدلل انداز میں ان کی تردید کی گئی ہے۔ ڈاکٹر مہر افشاں فاروقی نے اپنی کتاب The Postcolonial Mind: Urdu Culture, Islam & Modernity in Muhammad Hasan Askari کی اشاعت کے ساتھ ہی اردو ادب و ثقافت کے نو آبادیاتی کلامیوں کو سہ آتشہ بنا دیا۔ ایک بڑا اردو داں حلقہ فکر و نظر کی اس نئی بالیدگی سے ناواقف ہے۔ آپ کا مقالہ غالب کے استعاراتی نظام کے ایک اہم پہلو کا احاطہ کرتا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے ''مابعد نو آبادیات'' اور ''اردو ادب کی تشکیل جدید'' لکھ کر اردو ادب کے مابعد نو آبادیاتی ڈسکورس میں اپنی شناخت قائم کر لی ہے۔ پیش نظر کتاب میں انھوں نے داغ کو اسی منفرد زاویۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ حالی کی غزلیں عموماً نظر انداز کی جاتی رہی ہیں۔ ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی نے اس پہلو کو قابل اعتنا سمجھتے ہوئے حالی کی غزلوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ زہرہ مہدی نے قرۃ العین حیدر کے ''آگ کا دریا'' کے انگریزی ترجمہ کے حوالے سے جنوب ایشیائی تناظر میں اس ناول میں نئے پہلوؤں کی جستجو کی ہے۔ حذیفہ پنڈت نے بھی ان نئے ادبی نظریات کے حوالے سے فیض احمد فیض کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

ادارہ متذکرہ معاونین کا ممنون و مشکور ہے۔ ہمیں امید ہے کہ اس کاوش کو اصحاب فکر و نظر کا تعاون ملتا رہے گا۔

ارشد مسعود ہاشمی

Sair-e-Mulk-e-Awadh: Yusuf Khan Kambalposh ka nadir-o-ghair matbua safarnama
Najeeba Arif
Chairperson, Department of Urdu, International Islamic University, Islamabad
Urdu Studies (Bilingual Kitabi Silsila 1) 2019

سیرِ ملکِ اودھ
یوسف خان کمبل پوش کا نادر و غیر مطبوعہ سفرنامہ
(۱۸۴۷ء)

نجیبہ عارف

چیئر پرسن، شعبۂ اردو

انٹرنیشنل اسلامک یونی ورسٹی، اسلام آباد، پاکستان۔

سیر ملک اودھ یوسف خان کمبل پوش کا دوسرا سفرنامہ ہے جو اودھ کی ریاست کے مختلف علاقوں اور اس کے گردونواح کے سفر کے حالات و واقعات کے بیان پر مبنی ہے۔ کمبل پوش کا یہ سفرنامہ میرے ہاتھ اچانک ہی آ گیا۔ میں لندن یونی ورسٹی میں فیلوشپ کے دوران دیارِ مغرب کے سفرناموں پر تحقیق کر رہی تھی اور کسی نایاب مخطوطے کی تلاش میں انگلستان اور یورپ کے کتب خانے چھان رہی تھی۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ مفید آکسفرڈ یونی ورسٹی کی بودلئن لائبریری ثابت ہوئی جہاں سے مجھے بے شمار تاریخی دستاویزات، قدیم نثر کے نمونے اور فارسی مخطوطات کے علاوہ اردو کے بھی کئی ایسے مخطوطات ملے جو ہماری قومی تاریخ کے کھوئے ہوئے اوراق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اپنی افتادِ طبع کے ہاتھوں مجبور ہو کر میں بے اختیار ان قدیم نسخوں کو کھولتی اور دیکھتی چلی گئی جن کا میرے تحقیقی منصوبے سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں تھا۔ بیاضیں، روزنامچے، بہی کھاتے، خطوط، استادی شاگردی کے معاملات، عدالتی فیصلے، ان کے خلاف اپیلیں، نوکری کی درخواستیں، امداد و معاونت کے

لیے عرض داشتیں، سپاس نامے، خطبے، تقریریں، حتیٰ کہ خوابوں کے دفتر بھی۔ ان سب دستاویزات کو چھونا، ان الفاظ کی گرمی، خنکی، درد اور بے معنویت کو محسوس کرنا، ان کی رائیگانی کو سہنا، یہ سب تحقیقی نہیں، اچھا خاصا تخلیقی اور جاندار تجربہ تھا جس نے مجھے کئی دن اپنی لپیٹ میں لیے رکھا۔

انھی بے مصرف پرزوں کا تعاقب کرتے کرتے ایک روز میں لائبریری کے اس گوشے تک پہنچ گئی جہاں ایسی دستاویزات اور کتب کا کیٹلاگ رکھا تھا جو کسی فہرست میں شامل نہیں۔ ان میں بعض چیزیں ایسی زبانوں میں لکھی گئی تھیں جنھیں پڑھنے والے تو کیا پہچاننے والے بھی اس کتب خانے میں مفقود تھے۔ میں نے اشتیاق اور بے تابی سے اس ذخیرے کو کھنگالا تو ایک جگہ عجائبات فرنگ کے مصنف کا ذکر نظر آ گیا۔ نسخہ منگوایا تو اس میں سے ایک رنگین روغنی تصویر نکل کر نیچے گر پڑی۔ یہ یوسف خان کمبل پوش تھے۔ تصویر اس سے پہلے کہیں نہیں چھپی تھی۔ پیلے رنگ کے ہلکے، بوسیدہ اور کرم خوردہ کاغذات کا دفتر کھولا تو پہلے صفحے پر لکھا تھا:

Travels in Oudh and the Deccan in AH 1263.

A Continuation of Ajaibat-i-Farang or Travels in Europe.

میں نے سب کام چھوڑ کر اس مخطوطے کو کھنگالنا شروع کر دیا۔ پہلے چند صفحات پڑھ کر یقین ہو گیا کہ یہ ہمارے جانے پہچانے کمبل پوش ہی کی ایک اور مہم جوئی کا بیان ہے؛ چنانچہ کوشش کر کے مکمل مخطوطے کا عکس حاصل کر لیا۔

اس سفرنامے کا قلمی نسخہ بودلئن لائبریری، اوکسفرڈ کے اس کونے میں پایا جاتا ہے جہاں ایسے مواد کا ایک مختصر سا ذخیرہ موجود ہے جن کا اندراج کسی فہرست یا کیٹلاگ میں نہیں ہے۔ دستیاب معلومات کے مطابق یہ منحصر بہ فرد خطی نسخہ ہے۔ یہ خطی نسخہ بودلئن لائبریری میں انڈین انسٹی ٹیوٹ، اوکسفرڈ کے ذخیرے کے ذریعے پہنچا۔ انڈین انسٹی ٹیوٹ کو یہ مخطوطہ رابرٹ کیتھ پرنگل (Robert Keith Pringle۔ ۱۸۰۲ء۔۱۸۹۷ء) نے ۷ فروری ۱۸۷۹ء کو پیش کیا تھا۔ پرنگل یورپ کے سفر کے دوران کمبل پوش کے ہم سفر رہے تھے اور بمبئی میں بھی ان دونوں کے درمیان رفاقت رہی؛ اس لیے یہ بات تعجب خیز نہیں کہ کمبل پوش نے اپنے دوسرے سفرنامے کا مسودہ انھیں پیش کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کمبل پوش نے یہ سفرنامہ انھی کی تحریک پر لکھا ہو، تاہم متن میں اس امر کی

کوئی شہادت نہیں ملتی۔البتہ یہ بات یقینی ہے کہ یہ سفرنامہ ۱۸۴۷ء میں لکھا گیا اور ۱۸۷۹ء سے قبل ہی کسی طور پرنگل کے ہاتھ لگا۔جنھوں نے اسے انڈین انسٹی ٹیوٹ اوکسفرڈ کو پیش کر دیا۔

یہ مجلد قلمی نسخہ ۱۵۶ اوراق پر مشتمل ہے جن کا رنگ پیلا اور حالت خستہ ہے لیکن تحریر خوب روشن اور واضح ہے۔ پہلے اور آخری صفحے کو چھوڑ کر ہر صفحے پر نو سطریں ہیں۔ یہ مسودہ خطِ نستعلیق میں، موٹے قط کے قلم سے خوش خط لکھا گیا ہے۔ایک دو مقامات پر باریک قط کا قلم بھی استعمال کیا گیا ہے۔تحریر کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مسودہ مختلف اوقات میں لکھا گیا ہے۔کہیں کہیں حاشیے میں متنی تبدیلی یا اصلاح بھی موجود ہے۔اس نسخے پر کاتب کا نام درج نہیں اور نہ ہی کوئی عنوان دیا گیا ہے۔ سیر ملک اودھ کا عنوان سفرنامے کے ایک اقتباس سے اخذ کیا گیا ہے۔اس تصنیف میں ایک سے زیادہ مقامات پر مصنف نے اپنے سفر یورپ اور سفرنامے کا ذکر کیا ہے، جس کا حوالہ بعد میں دیا گیا ہے۔تاہم اس سفرنامے کے مندرجات کا مفصل جائزہ لینے سے پہلے ضروری ہے کہ اس کے مصنف کی زندگی اور عہد پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

یوسف خان کمبل پوش اردو میں یورپ کے پہلے سفرنامہ نگار کے طور پر معروف ہیں۔ان کا پہلا سفرنامہ تاریخ یوسفی (۱۸۴۷ء) ایک مدت تک عجائباتِ فرنگ کے عنوان سے شائع ہوتا رہا ہے۔۲ یہ سفرنامہ پہلی بار ۱۸۴۷ء میں دہلی کالج کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ دوسری اشاعت منشی نول کشور کے مطبع سے ۱۸۷۳ء میں ہوئی اور اس اشاعت میں ناشر نے سفرنامے کا عنوان تبدیل کر کے عجائباتِ فرنگ رکھ دیا۔ پہلی اشاعت کا کوئی نسخہ تادیر دستیاب نہ ہونے کے باعث دیگر تمام اشاعتیں، اسی دوسری اشاعت کی بنیاد پر ہوتی رہیں اور یہی وجہ ہے کہ ۲۰۰۴ء تک یہ کتاب عجائباتِ فرنگ کے نام سے ہی پہچانی جاتی رہی۔۲۰۰۴ء میں ڈاکٹر اکرام چغتائی نے اس کی پہلی اشاعت کا عکس حاصل کر کے اسے نئے سرے سے مرتب کیا تو معلوم ہوا کہ مصنف نے اس کتاب کو تاریخ یوسفی کے نام سے موسوم کیا تھا اور یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ کتاب پہلے فارسی میں لکھی گئی تھی، لیکن طباعت سے پہلے ہی مصنف نے خود اسے اردو میں ڈھال دیا تھا۔۳ تاہم یہ بات اہم ہے کہ پہلی اشاعت کے سرورق پر کتاب کا عنوان تاریخ یوسفی شائع نہیں ہوا۔ یہ عنوان صرف ترقیمے میں استعمال کیا گیا ہے۔مطبوعہ کتاب کے آغاز میں اس کا عنوان درج ذیل انداز میں انگریزی اور اردو میں درج ہے۔

Travels in Europe

by

Yoosoof Khan Kummul posh

1847ء

سفر یوسف خان کمل پوش کا

ملک انگلستان میں

یہی وجہ ہے کہ معاصر مآخذ میں اس کتاب کو سیرِ یوسف یا سفرِ یوسف کے نام سے یاد کیا جاتا رہا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خود کمل پوش نے اپنی کتاب کے انگریزی عنوان پر ہی اکتفا کیا تھا اور اس کا کوئی باقاعدہ ترجمہ یا اردو عنوان طے کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کا ذکر مختلف ناموں سے ہوتا رہا۔

پاک و ہند اور مغربی ممالک کے کئی محققین نے کمبل پوش کے اس سفرنامے کو موضوعِ تحقیق بنایا ہے اور اس کے مشاہدات و تجربات کی بنیاد پر یورپ اور ہندوستان کے معاشرتی و سماجی روابط پر سیر حاصل بحث بھی کی ہے۴ مگر یوسف خان کے بارے میں ان کی تحقیق کا ماخذ خود ان کی اپنی تحریر یعنی تاریخ یوسفی کے وہ صفحات ہی رہے ہیں جن میں انھوں نے اپنے بارے میں مجمل معلومات فراہم کی ہیں۔ یوسف خان کمبل پوش کی زندگی کے حالات اور ان کی کسی اور تحریر کا ابھی تک سراغ نہیں ملا تھا۔

ابھی تک وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یوسف خان کمبل پوش کب اور کہاں پیدا ہوئے۔ انھوں نے اپنے پہلے سفرنامے میں ''آغاز حال مؤلف'' کے عنوان سے اپنی سوانح کے چند چیدہ چیدہ واقعات تحریر کیے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا وطنِ خاص حیدر آباد تھا اور وہ ۱۸۲۸/۱۲۴۴ء میں عظیم آباد، ڈھاکہ، مچھلی بندر، مندراج، گورکھپور، اکبر آباد اور شاہجہاں آباد وغیرہ سے ہوتے ہوئے لکھنؤ میں وارد ہوئے ۵ لیکن ان کا تعلق حیدر آباد شہر سے تھا یا کسی مضافاتی علاقے سے؟ جب وہ لکھنؤ پہنچے تو ان کی عمر کیا تھی؟ ان کی مصدقہ تاریخ پیدائش کیا تھی؟ ان کے خاندان کے دیگر افراد کون تھے؟ یہ وہ سوال ہیں جن کا جواب نہ تو کمبل پوش نے خود دیا ہے اور نہ ان کے کسی معاصر کی تحریر سے ایسی معلومات حاصل ہوتی ہیں جو اس بارے میں کوئی اشارہ دیتی ہوں۔ انھوں نے اپنی کتاب میں اپنے

والد کا نام تک نہیں لکھا، حالاں کہ اس زمانے میں مصنفین اپنے خاندانی حالات اور شجرہ نسب کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ البتہ ان کے ایک معاصر سید محسن علی کے تذکرے میں ان کے والد کا نام ''رحمت غوری'' بتایا گیا ہے۶۔

یوسف خان کمبل پوش کی تاریخ پیدائش کے بارے میں مستند معلومات کی غیر موجودگی میں پروفیسر تحسین فراقی نے یہ فرض کرتے ہوئے کہ ۱۸۲۸ء میں جب وہ لکھنؤ پہنچے تو ان کی عمر تقریباً پچیس برس ہوگی، یہ قیاس ظاہر کیا ہے کہ وہ ۱۸۰۳ء کے لگ بھگ پیدا ہوئے ہوں گے۷۔ حال ہی میں ایک مغربی محقق مائیکل فشر نے اپنی کتاب Counterflows to Colonialism میں ماخذ کا ذکر کیے بغیر، کمبل پوش کی تاریخ پیدائش ۱۸۰۳ء درج کر دی ہے۸ لیکن چوں کہ کمبل پوش کے بارے میں اس کی تمام تر معلومات کا ماخذ پروفیسر تحسین فراقی کا مرتبہ سفرنامہ عجائباتِ فرنگ اور روزی لویلن جونز (Rosie Llewellyn-Jones) کا ایک مضمون ہے۹ اور روزی لویلن جونز نے اپنے مضمون میں تاریخ پیدائش کے بارے میں معلومات فراہم نہیں کیں، اس لیے یقیناً فشر نے یہ تاریخ پروفیسر تحسین فراقی کے تحریر کردہ مقدمۂ عجائباتِ فرنگ سے ہی نقل کی ہے۔

روزی لویلن جونز نے تاریخ پیدائش تو نہیں بتائی مگر یہ ضرور لکھا ہے کہ جب اس سفرنامے کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۷۳ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا، اس وقت کمبل پوش کی عمر غالباً ساٹھ سال سے تجاوز کر چکی تھی۱۰۔ تاہم اس بیان کی تصدیق کے لیے جو ماخذ استعمال کیا گیا ہے، اس کی تفہیم میں سہو ہوا ہے۔ یہ ماخذ، غالباً کمبل پوش کے سفرنامے کا دوسرا ایڈیشن ہے جو ۱۸۷۳ء میں، عجائباتِ فرنگ کے عنوان سے مطبع منشی نول کشور سے شائع ہوا۔ کتاب کے آغاز میں یہ بیان درج ہے:

عجائباتِ فرنگ
یعنی کیفیت سفر یوسف خان کمبل پوش
ملک انگلستان میں
یہ کتاب ۱۸۴۷ء میں بمقام دہلی طبع ہوئی تھی اور چونکہ مصنف
اوس کا باشندہ لکھنؤ کا تھا، اور مالک مطبع سے بھی اس کی ملاقات تھی
تو یہ تحفہ یادگار باشندہ اس صوبہ کا سمجھ کر حسبِ تحریک مسٹر جوزف

جوہانس صاحب ۱۱، جو اخلاق و مروت میں بے عدیل اور فن فوٹو
گرافک وغیرہ صناعات میں اپنا ثانی نہیں رکھتے ہیں
ماہ ستمبر، ۱۸۷۳ء
مطبع منشی نول کشور میں بطبع مزین مطبوع ہوئی ۱۲

اس بیان سے روزی لویلن جونز نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اس سفرنامے کی پہلی اشاعت کے بعد ۱۳ لکھنؤ کے ''ایک مطبع کے مالک'' نے کمبل پوش سے رابطہ کیا اور ایک معروف فوٹوگرافر جوزف جوہانس (Joseph Johannes) کی حوصلہ افزائی پر، جو کمبل پوش کی تصنیف کے بارے میں نہایت اچھی رائے رکھتا تھا، کمبل پوش نے کتاب کی اشاعت ثانی کا فیصلہ کر لیا۔ جب کمبل پوش اپنی کتاب کی اشاعتِ ثانی پر رضامند ہوئے، اس وقت غالباً وہ عمر کی چھٹی دہائی کے وسط میں تھے۔ یہ کتاب جنوری ۱۸۹۸ء میں تیسری بار منشی نول کشور کے مطبع سے شائع ہوئی اور یہ کہ اگر اس وقت تک کمبل پوش حیات تھے تو ان کی عمر ۱۰۰ برس کے لگ بھگ ہوگی۔ ۱۴ اس بیان سے یہ گمان پیدا ہوتا ہے کہ تیسری اشاعت نول کشور کے مطبع سے اور دوسری اشاعت لکھنؤ کے کسی اور مطبع میں ہوئی تھی، جو خلاف واقعہ ہے۔

دوسری اشاعت کے مندرجہ بالا تمہیدی بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ کمبل پوش، کتاب کی دوسری اشاعت کے وقت حیات نہیں تھے کیوں کہ ان کے لیے ماضی کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے اور ان کی یادگار کے طور پر کتاب شائع کرنے کے خیال کا اظہار کیا گیا ہے۔ گارسیں دتاسی نے بھی اپنے گیارھویں خطبے میں کمبل پوش کی تاریخِ وفات ۱۰ اگست ۱۸۶۱ء لکھی ہے ۱۵ جس پر یقین نہ کرنے کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ لیکن اسی خطبے میں دتاسی نے ان کے بارے میں کچھ بے سروپا باتیں بھی لکھ دی ہیں جن کے مطابق انھیں ایک اطالوی کیتھولک ظاہر کیا گیا ہے۔ دتاسی کے ان بیانات کا ماخذ انڈین میل کا ستمبر ۱۸۶۱ء کا شمارہ ہے جو ان کی زندگی کے حالات کے بارے میں واحد معاصر شہادت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے اور ان کی شخصیت اور انگریز آقاؤں پر اس کے تاثر کے بارے میں دلچسپ معلومات فراہم کرتا ہے۔ اسی دلچسپی کے پیش نظر ذیل میں انڈین میل کا مذکورہ اقتباس پیش کیا جا رہا ہے۔

An Adventurer:

> On Saturday, the 10th August, died at Lucknow, after a very painful illness of nearly three months, an officer of some name and fame- Mr. Delmerick, commonly called Yeosuff Khan Bahadoor, a title conferred on him by the Court of Lucknow, and by which, from prudential motives, he always sought to be known. The deceased had served for nearly thirty years in the King's army as Adjutant. During his time he was always employed on active service, fighting the rebellious talookdars in the Salone, Seetapore and Baiswarra districts. About fifteen or twenty years ago, he proceeded to England and thence having traveled all over France, Spain, Portugal and a portion of Germany, returned via Turkey and Arabia to India. Though he could neither read nor write any of the European languages perfectly, he could speak many well, and the English, particularly very fluently. An account in Oordoo, written by himself, of his travels and experience in the world, is, we believe, extant, and we doubt not would be well-worth translating into English. When the Mutiny broke out in Oudh, Yeosuff Khan was living on his estate at Pershedapore. He was hunted, and for four months saved his life by hiding about the jungles, under the protection of Surrebjeet Singh, talookdar of Teckaree. he had been long in the enjoyment of a pension from the Government of which he had ever been one of the warmest and most loyal supporters.

مسٹر ڈیلمیرک کے نام کے سوا، انڈین میل کی یہاں تک درج معلومات تو یوسف خان کمبل پوش کے حالات پر صادق آتی ہیں لیکن اس کے فوراً بعد اس کے اطالوی عیسائی ہونے کا دعویٰ سامنے آجاتا ہے جس سے خیال ہوتا ہے کہ دو مختلف افراد کا حال سہواً ایک جا ہو گیا ہے۔ گارسیں دتاسی نے بعد میں

اپنے اس خیال کی اصلاح کر لی تھی اور اس کے والد کا نام رحمت غوری درج کر دیا تھا۔[16] کمبل پوش کی زندگی، سوانح اور خاص طور پر ان کے مذہب کے بارے میں پروفیسر تحسین فراقی اور ڈاکٹر اکرام چغتائی کے مرتبہ نسخوں میں مفصل بحث ملتی ہے، جسے دہرانے کی ضرورت نہیں۔ انھوں نے جا بجا اپنے مذہبِ سلیمانیہ کا ذکر کیا ہے۔ اس مذہب سے ان کی کیا مراد تھی، کیا یہ کوئی باقاعدہ فرقہ تھا یا محض ایک خود ساختہ عقیدہ۔ اس بارے میں تمام مباحث قیاس پر مبنی ہیں۔ البتہ ایک بات یقینی ہے کہ انھوں نے دونوں تصانیف کا آغاز، مسلمانوں کے عام انداز کے مطابق حمدیہ و نعتیہ کلمات و اشعار سے کیا ہے۔ متن کے دوران بھی کہیں خود کو مسلمانوں سے الگ ظاہر کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ایسا لگتا ہے کہ مذہب کا لفظ، اس دور کے عام رواج کے مطابق، مسلک یا طریقے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ جہاں تک یوسف خان کمبل پوش کے دیگر حالاتِ زندگی کا تعلق ہے تو اس بارے میں جملہ معلومات کا حاصل بس یہی ہے کہ وہ ایک شاعر تھے اور لکھنؤ کے معروف شاعر خواجہ حیدر علی آتش کے شاگرد تھے۔[17] پروفیسر تحسین فراقی لکھتے ہیں:

> یوسف خان کمبل پوش کب پیدا ہوا، اس کے والد کا شغل معاش کیا تھا، کمبل پوش نے کہاں تعلیم پائی، اس نے شادی کی یا نہیں، اس کی کتنی اولادیں تھیں، معاصر ادبا کے ساتھ اس کے کیسے تعلقات تھے اور یہ ایک دوسرے کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے، نصیر الدین حیدر کی ملازمت اختیار کرنے سے پہلے اس کا شغل معاش کیا تھا اور یہ کہ ''تاریخِ یوسفی'' یا ''عجائباتِ فرنگ'' کے علاوہ اس نے کون سی تصنیف یادگار چھوڑی، ان تمام سوالات کا جواب فراہم نہیں ہوتا۔[18]

ڈاکٹر اکرام چغتائی نے سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی (۱۸۰۴ء۔۱۸۸۰ء) کی مشہور تصنیف تذکرۂ غوثیہ میں مذکور ایک کمبل پوش کے متعلق تمام مواد اپنے مقدمے میں یکجا کیا ہے لیکن انھیں بھی یقین نہیں ہے کہ یہ وہی کمبل پوش ہیں جو یورپ کے سفرنامے کے مصنف ہیں۔ خود انھیں دہلی شہر کی فارسی تاریخ سیر المنازل (قلمی نسخہ) میں ایک ''گروہِ کمبل پوشاں'' کا ذکر ملتا ہے جس سے گمان ہوتا ہے

کہ شاید تذکرۂ غوثیہ میں مذکور کمبل پوش اسی گروہ کا کوئی فرد ہو۔ وہ لکھتے ہیں:

> درحقیقت اصل مسئلہ یہ ہے کہ سفرنامہ نویس کمبل پوش کی صرف ایک ہی تصنیف ہے، جواب تک دستیاب ہے، یعنی تاریخ یوسفی جو پہلے فارسی (۱۸۴۳ء قلمی) اور پھر اردو (مطبوعہ ۱۸۴۷ء) میں لکھی گئی۔ اس کے شروع میں بعنوان ''حال مؤلف'' کے تحت اور بیچ میں کہیں کہیں مؤلف نے اپنے جو سوانحی کوائف مختصراً بیان کیے ہیں، وہی مستند ہیں۔ بالفاظ دیگر کمبل پوش کے حالاتِ زندگی کا ایک ہی معتبر ماخذ یہ سفرنامہ ہے، جو اس نے ۱۸۴۰ء کے اوائل میں مکمل کر لیا تھا۔ اگر اس کی کوئی اور کتاب دریافت ہو جاتی، یا کوئی ایسی معاصر شہادت دستیاب ہو جاتی جس میں اس سنہ کے بعد کی زندگی کا علم ہو جاتا، تو پھر درج بالا مماثل یا متضاد پہلوؤں کی بنیاد پر قیاسی استدلال کی ضرورت نہ پڑتی۔۱۹

زیرِ نظر قلمی نسخے کی صورت میں مصنف کی ایک اور تصنیف تو یقیناً دریافت ہوگئی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ تصنیف بھی ان کی زندگی کے چار ماہ سے زیادہ کے حالات سے پردہ نہیں اٹھاتی۔ البتہ اس کے مطالعے سے یہ ضرور معلوم ہوجاتا ہے کہ یورپ سے واپس آنے کے بعد وہ دوبارہ لکھنؤ میں اپنی فوجی ملازمت میں مصروف ہو گئے تھے اور غالباً ریاست اودھ کے سقوط (۱۸۵۶ء) تک یہیں رہے۔ ہوسکتا ہے اس دوران، یا اس کے بعد وہ کبھی دہلی بھی گئے ہوں اور غوث علی شاہ سے ان کی ملاقاتیں رہی ہوں، لیکن اس کا کوئی واضح ثبوت نہیں ملتا۔ البتہ اس امکان کو رد نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ان کی پہلی کتاب دہلی ہی سے طبع ہوئی تھی۔

اپنے سفرنامے تاریخ یوسفی المعروف عجائباتِ فرنگ میں انھوں نے اپنے جس سفر انگلستان کا حال بیان کیا ہے وہ ۱۸۳۷ء سے ۱۸۳۸ء تک کے عرصے پر محیط ہے۔ ۱۸۳۸ء میں جب وہ اس سفر سے لوٹے تو ان کی واپسی کی خبر ایشیاٹک جرنل میں ان الفاظ میں شائع ہوئی۔

A Travelled Native

> Eusoph Khan, soubadhar of Lakhnow, who was on a visit to England, is now safely arrived at Calcutta. He expressed himself highly gratified with the kind treatment and hospitality he received from the nobility and gentry. His remark on English character is worthy of notice: "English men in this country and Englishmen at home are totally different in point of character." He intends to publish his diary, which will no doubt, be very interesting to our native readers, as it will contain accounts not only of England, but of every place he has visited, and of which he talks in terms of high admiration.[20]

اس سفر سے لوٹنے کے بعد کمبل پوش نے زندگی کیسے بسر کی، اس بارے میں اس سے قبل کسی کو کچھ معلوم نہ ہوسکا۔ اگرچہ کمبل پوش نے تاریخ یوسفی کے اختتامی صفحات میں بڑی حسرت سے لکھا تھا کہ:

> اب بھی یوسف حلیم کمبل پوش سلیمانی مذہب، ارادہ سیر ملک سیہ پوشوں کا رکھتا ہے اور ایران و توران و اصطنبول اور روس و ماژندران وغیرہ کے جانے پر آمادہ ہے، بہ سبب لاچاری اور نہ بہم پہونچنے زادراہ کے یہاں پڑا ہے۔ امیر اور رئیس ہندوستان کے ایسے خیال کب رکھتے ہیں کہ خرچ راہ اور ایک محرر کامل میرے ہمراہ کر کے رخصت کریں۔ بندہ ملکوں میں پھرے اور بے کم و کاست حال ہر جا کا اپنی آنکھوں سے دیکھ کر بیان کرے۔ اگر یاوریٔ بخت سے کوئی متکفل خواہش میری کا ہوا، فبہا۔ نہیں تو فقیر

تھوڑے دنوں میں راہی ہوگا۔ خدا مسبب الاسباب ہے۔ کوئی
سبب کر دے گا۔ یا جامہ فقیری پہن کر سیر ملکوں کی کرے گا۔۲۱

یورپ سے واپسی کے بعد کمبل پوش کی خواہش سیر و سفر کا متکفل کوئی امیر و رئیس تو نہ ہوا، البتہ خود اپنی فوجی نوکری انھیں اودھ کے گردونواح میں جا بجا لیے پھری۔ انگلستان سے واپسی پر کمبل پوش نے اپنے لیے کوئی مناسب روزگار تلاش کرنے کی کوشش کی۔ وہ اپنے ساتھ کئی ولایتی افسروں کی سفارشی چٹھیاں لائے تھے جو انھوں نے لکھنؤ میں انگریز فوجی افسروں کی خدمت میں پیش کیں۔ وہ سب کے سب کمبل پوش سے ''کمال اخلاق اور عنایت'' سے پیش آئے مگر یہ کہہ کر جان چھڑا لی کہ ''ہم کو شاہ اودھ کی فوج میں سفارش کرنے کا اختیار نہیں''۔۲۲ تاہم ان کے پرانے مربی و محسن کپتان میگنس ۲۳ نے کچھ تدبیر کی اور شاہی دربار سرکار میں سفارش کر کے ان کی پرانی اسامی بحال کروادی، یعنی اپنی ہمراہی میں فوجی رسالے (رسالہ سلیمانیہ) میں صوبے دار مقرر کر دیا اور کمبل پوش کو مسلسل اپنے طعام میں شریک رکھا۔ کمبل پوش نے بھی اس احسان کا اتنا پاس رکھا کہ جب ڈاکٹر کاربائن کی سفارش پر قندھار جانے والی انگریزی پلٹن میں ان کی نوکری کا امکان پیدا ہوا تو محض کپتان میگنس کی پاس داری کے خیال سے اس پرکشش نوکری کی طرف ہاتھ نہ بڑھایا۔ تاہم سیر و سفر کی آرزو مسلسل ان کے دل میں ہیجان برپا کرتی رہی اور اس ہیجان کی لرزش ان کی تحریروں میں بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔

کمبل پوش رسالہ سلیمانیہ کے ہمراہ، جس میں وہ صوبے دار کے عہدے پر فائز تھے ۲۴، سرکاری فرائض کی انجام دہی کے سلسلے میں ریاست اودھ کے مختلف حصوں میں گھومتے رہے۔ ان کی دقیق قوت مشاہدہ اور زود حس طبیعت ریاست اودھ کے دارالحکومت لکھنؤ اور اس کے گردونواح میں ڈاکوؤں کی لوٹ کھسوٹ، اخلاقی اقدار کی پامالی اور غربت و افلاس کی صعوبتوں سے از حد متاثر ہوئی۔ اس زمانے کے عمومی رجحان کے برعکس انھوں نے اپنے تاثرات کو نہ صرف جامۂ الفاظ عطا کیا بلکہ ایک باقاعدہ مسودے کی صورت میں مرتب بھی کیا۔ پہلی کتاب کی اشاعت بھی ان کی حوصلہ افزائی کا باعث تھی۔ چنانچہ انھوں نے ایک اور سفر نامہ تحریر کیا لیکن مرور ایام کے ہاتھوں یہ سفر نامہ نہ تو طباعت و اشاعت کی منزلوں سے گزرا اور نہ ہی کسی اہل علم و ذوق کے ہاتھ لگا۔

یہ نسخہ خاصی مخدوش حالت میں ہے۔ خستہ اور پیلے پڑ جانے والے، ہلکے اور سستے قسم کے کاغذ پر خطِ نستعلیق میں موٹے قلم اور سیاہ روشنائی سے لکھے گئے حروف انیسویں صدی کے اردو املا کا نمونہ ہیں۔ کاغذ اتنا پتلا ہے کہ ورق کے دونوں طرف لکھے ہوئے الفاظ دیکھے جا سکتے ہیں۔ مسودے کا آغاز پیشانی پر لکھے گئے ''یا فتاح حقیقی'' کے الفاظ سے ہوتا ہے؛ جس کے بعد صفحے کے وسط میں ''بسم اللہ الرحمٰن الرحیم'' رقم ہے جس کے بعد کچھ وقفہ دے کر عبارت کا آغاز ہوتا ہے۔ حمدیہ کلمات کے بعد خواجہ میر درد کے درج ذیل دو اشعار درج ہیں:

مقدور ہمیں کب ترے وصفوں کی رقم کا
حقا کہ خداوند ہے تو لوح و قلم کا
اوس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہووے تعقل کے قدم کا۲۵

بعد ازاں حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کے حضور ہدیۂ درود و سلام پیش کیا گیا ہے اور درج ذیل فارسی اشعار لکھے گئے ہیں:

جنت سرائے بارِ تو، رضواں امانت دارِ تو
اے از گلِ رخسار تو، فردوسِ اعلیٰ را صفا
اے تاج بخشِ سروراں، ہم خاتمِ پیغمبراں!
ہستی تو اے صاحب قرآں! در دین و دنیا بادشاہ
تخت فلک، تاجت قمر، مہرت (الم جولا قمر*) ۲۶
فتحت قرین، یارت ظفر، تیغت قدر، دستت قضا ۲۷

نعتیہ اشعار کے فوراً بعد مصنف نے اپنا تعارف اور مقصدِ تصنیف بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

بعد حمد و نعت کے امیدوار ہوں رحمت ایزدی خطا پوش و نیوش
یوسف خان کمل پوش کہ اس عاجز نے اکثر سیر ملکوں میں اوقات
اپنی بسر کی اور طرح طرح رنگِ زمانہ بچشم دیکھے۔ چناں چہ موافق
فرمانے دوستوں کے ایک کتاب بھی بعبارتِ اردو قلم بند کی اور

سبب عنایاتِ بے غایات اور پرورشِ حالِ غریبانہ اوپر حال بندہ
کے، جناب کپتان صاحب عالی رتبت، والا مرتبت، فیاض زمان
کپتان ہالن صاحب بہادر نے بیچ مدرسہ دہلی میں چھپوائی۔ تحریر و
تقریر، ثنا وصفتِ صاحبان انگریزوں میں غیر ممکن۔ کہاں تک بیان
کرے جو کہ مرتبہ غربت اور مہربانی حال دوستوں اور جملہ مخلوقات
پر صاحبان انگریز بہادر رکھتے۔ آفرین، صد آفرین! حق و ناحق
خوب پہچانتے ہیں اور ہر وقت راہ نیک پر کمر بستہ رہتے ہیں۔
آفرین! ہزار آفرین! چناں چہ اس زمانۂ ناہنجار میں چندے سیر
ملک اودھ بھی دیکھنے میں آئی کہ بیان کرنا اس کا طبیعت نے چاہا
کہ دوستوں اور محبوں، حاضر اور غائب پر پوشیدہ نہ رہے۔ ۲۸

اسی اقتباس سے اس سفرنامے کا عنوان سیر ملک اودھ اخذ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد ۱۵۶ اوراق پر مشتمل یہ خطی نسخہ تقریباً چار ماہ کے احوال کا مسلسل بیانیہ ہے جو مصنف نے اپنے فوجی رسالے کے ہمراہ، لکھنؤ اور اس کے گردونواح اور دیگر کئی علاقوں کے سفر میں گزارے۔ کتاب کا اختتام ان الفاظ پر ہوتا ہے:

۔۔۔ بعدہٗ بتاریخ چہاردہم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز سہ شنبہ،
مطابق تئیسویں نومبر، سنہ عیسوی، وقت صباح کے، چناں چہ لاٹ
صاحب بہادر نو بجے روانہ سمت پچھّم از راہ کانپور ہوئے کہ دوسو
ضرب توپوں کی سلامی رخصتی کی ہوئی اور راجا غالب جنگ بہادر
اور ایک پٹالن ہمراہی ممتاز خان کپتان بنوری بہادر اور ایک کمپنی
ہمراہی کپتان بارلو صاحب بہادر اور دیگر متفرقات فوج کمپنی پٹالن
ہندوستانی وغیرہ ہمراہی لاٹ صاحب بہادر کے، واسطے بندوبست
اور رسد رسانی اپنے ملک کے پہر میں ہمراہ رکاب جناب لاٹ
صاحب بہادر کے ہوئے۔ اور اُسی طرح خیمہ و ڈیرہ جابجا مقام

بمقام ایستاد کیے گئے کہ تکلیف کدام امر کی واقع نہ ہو۔ فقط
تمام۔ ۲۹

اگر اس اقتباس کے اختتام پر، ''فقط تمام'' کے الفاظ درج نہ ہوتے تو گمان ہوتا کہ مسودہ ناقص الآخر ہے، یا نامکمل چھوڑ دیا گیا ہے۔ تاریخ یوسفی کے آخر میں درج ترقیمے کا اختتام بھی ''فقط'' پر ہوتا ہے۔ اس سفرنامے کے مندرجات سے معلوم ہوتا ہے کہ یورپ سے واپس آنے کے بعد کمبل پوش نے اپنی فوجی نوکری کے دوران ہندوستان کے طول وعرض کی خاک چھانی۔ پہلے تو وہ سات برس تک اپنے مربی کپتان میگنس کے ہمراہ سیلون، سلطان پور اور بیسواڑہ کے علاقوں میں گھومتے رہے۔ پھر لکھنؤ پہنچے اور کچھ عرصہ یہاں قیام کیا۔ اس کے بعد، واجد علی شاہ (۱۸۲۲ء۔ ۱۸۸۷ء) کے دورِ حکومت میں، فوجی احکامات کے مطابق، ۱۶ شعبان ۱۲۶۳ ہجری (۳۰ جولائی ۱۸۴۷ء) کو لکھنؤ کے نواحی علاقوں کے سفر پر روانہ ہوئے۔ اسی سفر کے دوران اپنے تجربات ومشاہدات کو انھوں نے ایک سفرنامے یا رپورتاژ کی صورت میں بیان کیا ہے۔ یہ سفرنامہ ۱۴ ذوالحج ۱۲۶۳ ہجری (۲۳ نومبر ۱۸۴۷ء) تک کے واقعات کے بیان پر مشتمل ہے۔ اس دوران انھوں نے علاقہ بانگڑ، منڈیاون، بنی گنج، میاں گنج، حسن گنج، موہان، فتح گنج، کٹڑا اور کانپور کے علاقوں کی سیر کی۔ انھیں ڈاکوؤں کی سرکوبی کے لیے سلطان پور بھی بھیجا گیا۔ مگر جو شان وشوکت اور خوبی انھیں کانپور میں دیکھنے کو ملتی ہے، اس کا شائبہ بھی دیگر علاقوں، حتیٰ کہ لکھنؤ میں بھی، نظر نہیں آتا۔ کانپور کی عظمت اور شان وشوکت سے مرعوب ہونے کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ وہاں انگریزوں کی عمل داری قائم تھی، جب کہ ریاست اودھ میں اس وقت آخری تاجدار واجد علی شاہ کی حکومت تھی۔ واجد علی شاہ ۱۳ فروری ۱۸۴۷ء کو تخت نشیں ہوئے تھے اور ۱۱ فروری ۱۸۵۶ء کو انگریزوں کے ہاتھوں معزول ہوئے۔

کانپور کے علاقے پر انگریزوں نے اس سے بہت پہلے قبضہ جما لیا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے ۱۷۷۰ء میں کانپور میں، جو اس وقت اودھ کی عمل داری میں تھا، پہلی بار اپنی فوجی چھاؤنی قائم کی تھی۔ بظاہر اس چھاؤنی کا مقصد سلطنت اودھ کو مرہٹوں اور روہیلوں کے حملوں کے خلاف تحفظ فراہم کرنا تھا اور اس مقصد کے لیے کمپنی اپنی فوجی چھاؤنی کے کل اخراجات اودھ کے نواب شجاع الدولہ (ح۔ ۱۷۵۳ء۔ ۱۷۷۵ء) سے وصول کرتی تھی، لیکن درحقیقت اس طرح ایسٹ انڈیا کمپنی کو شمالی

ہندوستان میں قدم جمانے اور عسکری قوت جمع کرنے کا قانونی جواز حاصل ہو گیا تھا۔ اگلے تین سالوں کے دوران کانپور کی یہ چھاؤنی، کمپنی پریزیڈینسی یعنی کلکتہ، بمبئی اور مدراس سے باہر، کمپنی کا سب سے بڑا فوجی مرکز بن چکی تھی۔ یہاں تک کہ ۱۸۰۱ء میں نواب شجاع الدولہ کے صاحب زادے اور اودھ کے نئے حکمران نواب سعادت علی خان (ح۔ ۱۷۹۸ء۔۱۸۱۴ء) کو مجبور کیا گیا کہ وہ کانپور اور اس سے ملحق سلطنت اودھ کے چند دیگر علاقوں سے کمپنی کے حق میں دست بردار ہو جائیں۔ چنانچہ کانپور میں انگلستان سے آنے والے مختلف لوگوں کی ضروریات اور سہولیات کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک جدید شہر بسایا گیا جو سلطنت اودھ کے دارالحکومت لکھنؤ سے صرف ۶۰ میل کے فاصلے پر تھا اور جہاں یورپی باشندوں کی سہولت کے لیے ہر طرح کی شہری ترقی کا سامان موجود تھا۔۳۰ یوسف خان کمبل پوش کو یورپ سے آئے دس برس ہونے کو تھے مگر اس جنت گم گشتہ کے نشان اگر انھیں، ریاست اودھ کے گردونواح میں کہیں نظر آ سکتے تھے تو وہ مقام کانپور ہی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کانپور کے بیان میں ان کے اشہبِ قلم کی جولانیاں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔

یہ سفرنامہ اپنے عہد کے لکھنؤ کی دلچسپ تصویر پیش کرتا ہے جو ایک طرف تو شاہی عہدے داروں کے تزک و احتشام اور شان و شوکت کے شاندار مرقعوں سے مزین ہے اور دوسری طرف عوام الناس کی بدحالی، بے بسی اور بے چارگی کی ٹوٹ پھوٹ اور کسک کی عکاس ہے۔ مبالغے کی صنعت اس دور کا خاصہ تھی۔ چناں چہ اس سفر نامے میں بھی کوئی بات تفضیل کے صیغوں کے بغیر بیان نہیں ہوتی۔ اودھ کی ریاست میں سلطانی افواج کی درندگی اور بہیمیت کے جو قصے بیان کیے گئے ہیں، انھیں پڑھ کر لگتا ہے کہ ہم جس لکھنوی تہذیب کا غلغلہ سنتے رہے ہیں، وہ دربار اور اس کے گردونواح تک ہی محدود تھی۔ دیہات اور قصبات میں عوام کس مپرسی کی زندگی گزار رہے تھے۔ قانون اور انتظام نام کی کوئی چیز اس گردوپیش میں نظر نہیں آتی۔ مکمل بے انتظامی، لوٹ کھسوٹ، انتشار اور پراگندگی، ظلم و ستم رانی اور لاقانونیت کی حد۔ کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ اودھ کی نہیں، آج کے دور کے پاکستان کی بات ہو رہی ہے یا پھر یہ کہ ہم ابھی تک اودھ کے اسی عہد زوال میں جی رہے ہیں جہاں کسی مزدور سے رقم نکلوانے کے لیے سپاہی اس کی معصوم بیٹیوں کو شدید سردی میں تقریباً برہنہ قید رکھتے ہیں۔ لڑکیاں چاہنے والوں کے ساتھ مل کر ماؤں کو قتل کر دیتی ہیں۔ بے شمار مفت خور لوگ، جو نوکری چاکری تو نہیں

کرتے البتہ اس توقع پر کمر بستہ رہتے ہیں کہ کبھی جنگ ہو اور توپ چلے تو خوب لوٹیں۔ لڑائی یا جنگ ہی پر کیا منحصر ہے، ''بے لڑائی بھی، کسی کے کان کی بالی، کسی کے ناک کی نتھ، کسی کی بانہہ کا کڑا، موقع پایا اور مار لیا۔ اور اگر بے مرد کا گھر دیکھا، ان کی بہو بیٹی کے ساتھ حرام کیا۔ وہ بے چاری دہائی اور واویلا کر رہی ہیں، کوئی نہیں، جو سنتا ہے''۔۳۱

کیا اس زمانے میں ریاست اودھ کا انتظام واقعی ایسا ہی تھا جیسا کمبل پوش نے بیان کیا ہے یا اسے کمبل پوش کے مخصوص نجی و شخصی تجربات و تحفظات اور حالات و ترجیحات کے تناظر میں دیکھنا ضروری ہے۔ انیسویں صدی کے وسط کے لکھنؤ کی تاریخ پر نظر رکھنے والے اہلِ تحقیق کے لیے اس سفرنامے میں کئی امکانات موجود ہیں۔ دراصل یہ وہ زمانہ ہے جب انگریز بہادر، کمبل پوش جن کے حسن انتظام کے گن گاتے نہیں تھکتے، اودھ کی زرخیز اور خوش حال ریاست ہتھیانے کے منصوبوں کو آخری شکل دے رہے تھے۔ مغربی سیاست کا قدیمی، کارآزمودہ اور ابھی تک مؤثر ہتھیار پروپیگنڈا ہے۔ خاص طور پر انگریز قوم طویل المدت منصوبہ بندی کی عادی اور ماہر ہے اور یہی اس کی کامیابی کا راز ہے۔

ڈبلیو۔ ایچ۔ سلیمن (W.H. Sleeman) کی دو جلدوں پر مشتمل کتاب ''*A Journey Through the Kingdome of Oude*'' کم و بیش اسی دور میں ریاست اودھ کے احوال پر مبنی بیانیہ ہے۔ یہ سفر ۵۰۔۱۸۴۹ء کے دوران کیا گیا تھا اور اس کا مقصد یہ تھا کہ ریاست میں بدانتظامی اور بدعنوانی کے ایسے شواہد مہیا کیے جائیں جن کی مدد سے اودھ پر کمپنی کے تسلط کو جائز، عوام دوست اور منصفانہ ظاہر کیا جا سکے۔ اگرچہ سلیمن اودھ کی ریاست پر قبضہ جما لینے کو سیاسی مصالح کے خلاف سمجھتے تھے اور انھوں نے اس عمل کی حتی الوسع مخالفت بھی کی تھی لیکن ان کی یہ کتاب بلاشبہ اودھ پر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ناجائز تسلط کا ایک وسیلہ بن گئی تھی۳۲۔

اسی قسم کی ایک اور کتاب ایک گم نام مصنف کے حوالے سے ولیم نائٹن (William Knighton) نے بھی مرتب کی تھی جس کا عنوان تھا: *The Private Life of an Eastern King Together with Elihu Jan's Story or the Private Life of an Eastern Queen*۔ یہ کتاب کمبل پوش کے ممدوح نصیر الدین حیدر (ح۔

۱۸۲۷ء۔ ۱۸۳۷ء) اور اس کے محل کے حالات پر مبنی ہونے کی دعوے دار ہے۔ کتاب کا مصنف اپنا نام اور شناخت ظاہر نہیں کرتا اور خود کو محل کا ایک عہدے دار ظاہر کرتے ہوئے، عوام کے مفاد میں ریاست کے حکمران کی کردار کشی کرتا ہے۔ ولیم نائٹن جیسا تجربہ کار انسان اس گم نام کتاب کو شائع کرنے کی جرأت رندانہ کا مرتکب ہوتا ہے اور یوں خود اپنے ہم وطنوں اور اعلیٰ طبقے کے ہندوستانیوں کو جو انگریزی پڑھنا لکھنا جانتے ہیں، ریاست کے حکمرانوں سے بددل و بدگمان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کتاب کے مشمولات کی بنا پر یہ ثابت کیا گیا کہ ریاست اودھ پر کمپنی کا قبضہ ریاست کے عوام کے بہترین مفاد میں ہے نیز یہ کہ انھیں غیر اخلاقی، بدکردار حکمرانوں کے چنگل سے آزاد کرانا کتنا ضروری اور اعلیٰ کام ہے ۳۳۔

دوسری طرف جب اودھ پر قبضہ مکمل ہو چکا اور واجد علی شاہ معزول کر کے کلکتہ بھیج دیے گئے تو انھوں نے اپنا ایک اعلیٰ سطحی وفد، اپنی والدہ، بیٹے، ولی عہد اور بھائی کی قیادت میں ملکۂ وکٹوریہ (ح۔ ۱۸۳۷ء۔ ۱۹۰۱ء) کے حضور روانہ کیا۔ اس وفد میں واجد علی شاہ کی جانب سے مولوی مسیح الدین (م۔ ۱۸۸۱ء) کو مختار مقرر کیا گیا تھا جنھوں نے بادشاہ کا مقدمہ بڑی بے خوفی سے لڑا۔ جب وہ عوام اور پارلیمان کے اراکین کی حمایت حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے تو ایک طرف تو ہندوستان میں ۱۸۵۷ء کی جنگ چھڑ گئی اور ہندوستانیوں کے انگریز عورتوں اور بچوں پر ڈھائے گئے مظالم کی کہانیاں گردش کرنے لگیں ۳۴ اور دوسری طرف انھی مذکورہ شواہد کی بنا پر واجد علی شاہ کی حکومت کی بدعنوانیوں پر مشتمل ایک بلیو بک (Blue Book) چھاپ کر تقسیم کر دی گئی۔ مولوی مسیح الدین نے اس بلیو بک کے جواب میں ایک کتاب انگریزی میں لکھی اور لندن سے طبع کروائی مگر انگریز سرکار نے اس کتاب کے تمام نسخے جلوا ڈالے ۳۵۔ کیوں نہ جلواتے، آخر پروپیگنڈے کا ہتھیار استعمال کرنے کی اجازت دشمنوں کو تو نہیں دی جا سکتی۔ انگریزوں سے بڑھ کر کسے معلوم ہو سکتا ہے کہ یہ ہتھیار کتنا کارآمد رہا ہے۔

یہ سب باتیں اپنی جگہ سچ اور درست ہیں لیکن سیاسی حقائق سے ہٹ کر دیکھیں تو معاشرتی اور سماجی سطح پر تصویر کا دوسرا رخ بھی قابل توجہ نظر آتا ہے۔ نوآبادیاتی عہد جہاں سیاسی اور معاشی استحصال اور ظلم و جبر کی مثال ہے، وہاں معاشرتی سطح پر اپنے اندر کئی مثبت اور تعمیری مضمرات

کا حامل بھی رہا ہے۔ بدقسمتی سے نوآبادیاتی ادوار کے مطالعے میں یک رخی اور انتہا پسندی کا روّیہ غالب رہا ہے۔ کچھ محققین، اپنی ذہنی اپج یا مخصوص نظریات کے تحت نوآبادیاتی نظام کی خامیوں اور ان کے بھیانک نتائج پر نظر رکھتے ہیں اور ظاہر ہے کہ تاریخ کے صفحات میں ان کے لیے کافی مصالحہ موجود ہے۔ اورینٹل ازم یا شرق شناسی کی تحریک کے ردِعمل میں جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ عموماً اسی ذیل میں آتا ہے۔ دوسری طرف کچھ حضرات جرأت کر کے مغرب کی خوبیوں اور احسانات کے گیت گاتے ہیں لیکن منفی پہلوؤں کو سرے سے نظر انداز کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ استعماری نظام نے صرف ہندوستان ہی نہیں، اپنی تمام نوآبادیات میں غلبہ و تسلط حاصل کرنے کے لیے ہر قسم کے ہتھکنڈے استعمال کیے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ان کا اصل مقصد نوآبادیات پر اپنے قبضے کو طوالت بخشنا اور مفتوحہ علاقوں کا زیادہ سے زیادہ استحصال کرنا تھا۔ اگر انھوں نے یہاں کی خوش حالی کے لیے منصوبے بنائے، یہاں کے پس ماندہ اور ویران علاقوں کی تعمیر و ترقی کے لیے قربانیاں دیں، یہاں کی زبانوں اور ادبیات کو فروغ دینے کی کوشش کی اور یہاں معاشرتی اداروں کو منظّم کیا، تو اس کا مقصد حصولِ ثواب نہ تھا۔ یہ تمام اقدامات ان کے اپنے مفادات کے تابع تھے۔ ان میں سے بیشتر اقدامات تو غلام سلطنتوں کے لیے زہر قاتل ثابت ہوئے لیکن کچھ اقدامات ایسے بھی تھے جنھوں نے نوآبادیاتی سلطنتوں پر نئے امکانات کے در وا کر دیے۔

صرف ہندوستان ہی کو پیشِ نظر رکھیں تو ایک نئی اور مؤثر زندگی کے کتنے ہی وسیلے اسی استعمار کے عطا کردہ ہیں۔ معاشرتی نظم و ترتیب کا کام، مغل سلطنت میں بھی عمدگی سے ہوتا تھا لیکن اس کا طرز قدیم اور اسی مناسبت سے سست روی کا شکار تھا۔ مغربی اقوام نے سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی کے نتیجے میں ایک تیز رفتار اور مؤثر و منظّم طرزِ حیات اپنا لیا تھا اور یہی ان کی سیاسی و عسکری برتری کا باعث بنا تھا۔ اسی نظام کو انھوں نے اپنے نوآبادیات میں نافذ کرنے کی کوشش کی۔ اسی کے نتیجے میں سیاسی و عسکری تسلط تو، ان کے حسبِ منشا، خود انھی کے پاس رہا لیکن معاشرتی تنظیم کا سلیقہ حسبِ استطاعت، مغلوب قوموں نے بھی سیکھ لیا۔ سڑکیں اور شاہراہیں، سرائیں اور مہمان خانے تو ہر دور میں حکمران بنواتے رہے لیکن بھاپ کا انجن، ریلوے، نہروں کے جال، بے آباد زمینوں کی منظّم

آبادکاری، تار برقی اور ایسے کتنے ہی دوسرے نظام انھی غاصبوں کے عطا کردہ ہیں۔

یہ سب نظام مغربی تہذیب کے محض خارجی مظاہر ہیں۔ ان سب سے بڑھ کر قوت اور طاقت عطا کرنے والا ہنر یہ تھا کہ کوئی قوم اپنی افرادی قوت کو کس طرح مستعد، ہشیار، قابل اور منظّم بناتی ہے۔ افراد کی تربیت میں اخلاقی پہلو بھی شامل تھے اور انتظامی امور کی مؤثر انجام دہی کا تصور بھی، جو کسی فرد کی شخصیت کا جوہر سمجھا جاتا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ ان کے نظام اخلاق کے کچھ پہلو ایسے بھی ہوں جو ایک مذہبی معاشرے کے تصور اخلاق سے میل نہ کھاتے ہوں، لیکن مغرب نے افراد کے شخصی امکانات، ان کی خلقی استعدادِ کار اور ان کی نفسیاتی ضروریات کا ادراک کر کے انھیں اجتماعی و قومی مقاصد کے لیے استعمال کرنے کا ڈھنگ سیکھ لیا تھا۔ طویل المدت منصوبہ بندی، وقت کی پابندی، پیشہ ورانہ دیانت داری اور خلوص، محنت، فیصلہ سازی کے عمل میں ذاتی پسند ناپسند پر قواعد وضوابط کی فوقیت، فرائض منصبی کی اہمیت، یہ وہ چند خصائص ہیں جن کی تربیت دے کر اور انھیں ایک نظام کی صورت میں نافذ کر کے مغرب نے اپنی افرادی قوت کو اپنا بہترین ہتھیار بنالیا تھا اور یہی وہ خصائص تھے جن سے کم از کم انیسویں صدی تک ہندوستانی عوام کی اکثریت بے بہرہ ہوچکی تھی۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ عوام تو اس دور میں کسی طور قابلِ غور ہی نہ تھے۔ ہر بات، ہر منصوبہ، ہر نظام خواص مرکز اور خواص پسند تھا اور خواص خود کو کسی بھی نظام کی پابندیوں میں جکڑنے کو تیار نہیں تھے۔

نوآبادیاتی عہد میں مغرب نے مغلوب قوموں کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرنے کے لیے انھیں بھی سزا اور جزا کے مؤثر نظام کے ذریعے، اسی طریقہ کار کے مطابق تربیت دی۔ (یہی وجہ ہے کہ آج بھی مغرب کے تربیت یافتہ افراد ہر شعبے میں فائق وممتاز سمجھے جاتے ہیں)۔ اس عمل کے نتیجے میں، یوسف کمبل پوش جیسے چند ایک ہندوستانیوں کو مغربی نظامِ معاشرت کی خوبیوں کو قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا اور وہ اس نظام کی چکاچوند سے اس قدر متاثر ہوگئے کہ اس کی کمزوریوں کی طرف نگاہ نہ کرسکے۔

آج کے اس مابعد نوآبادیاتی دور میں اس بارے میں غور وفکر کرنا ایک مختلف نوعیت کی سرگرمی ہے لیکن انیسویں صدی کے وسط میں ہندوستانی عوام، مغربی اقوام کے بارے میں کیا سوچتے تھے، ان کے طرزِ حیات اور بودوباش کے بارے میں کیا نقطۂ نظر رکھتے تھے، ہندوستان اور مغربی

معاشرے کے درمیان تقابل کی نوعیت کیا تھی، ان تمام سوالوں کے جواب حاصل کرنے کے لیے کمبل پوش کے اس سفرنامے کا مطالعہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کمبل پوش کی اہمیت کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ وہ اٹھارویں صدی سے انیسویں صدی کے نصف اول تک کے عرصے میں یورپ جانے والے دیگر ہندوستانیوں (جن میں زیادہ تر مسلمان شامل تھے) کی نسبت ایک مختلف معاشرتی پس منظر کا حامل تھا۔ وہ نہ تو انیسویں صدی کے پہلے دوسالوں میں یورپ جانے والے ابوطالب اصفہانی کی طرح کسی ریاست کا نواب یا جاگیردار تھا، نہ مرزا اعتصام الدین یا منشی اسماعیل کی طرح کسی انگریز کا منشی جو اسے ہندوستانی زبانیں سکھانے پر مامور ہو اور نہ نواب عبدالکریم کی طرح کسی سفارتی وفد کا رکن، جو انگریزوں سے اپنے مفادات کے تحفظ، اقتدار کی بھیک یا دشمنوں کی ذلت کا مطالبہ یا منصوبہ منظور کرانے انگلستان پہنچا ہو۔ وہ تو ایک رندمشرب، آزادہ رو، فقیر صفت، بے باک اور متجسس طبیعت کا مالک شخص تھا۔ حیدرآباد اس کا وطن خاص تھا، جہاں سے وہ پھرتا پھراتا لکھنؤ پہنچا اور اس دور کے دستور کے مطابق ایک انگریز فوجی افسر کی وساطت سے، جو محض ایک کپتان تھا، اودھ کی شاہی فوج کے رسالۂ سلیمانیہ میں پہلے جمعدار کے طور پر بھرتی ہوا اور پھر جلد ہی ترقی پاکر صوبے دار ہوگیا۔ اس کے بعد وہ فوجی نوکری سے دوسال کی رخصت منظور کروا کے، یورپ کی سیر کو نکل کھڑا ہوا۔ اس سفر کے مقاصد اس نے خود اپنی زبانی صرف اتنے ہی بیان کیے ہیں:

> ناگہاں شوقِ تحصیلِ علم انگریزی کا دامن گیر ہوا۔ بہت محنت کر کے تھوڑے دنوں میں اسے حاصل کیا۔ بعد اوس کے بیشتر کتابوں تواریخ کی سیر کرتا، دیکھنے حال شہروں اور راہ ورسمِ ملکوں سے محظوظ ہوتا، اک بارگی سنہ اٹھارہ سو چھتیس عیسوی میں دل میرا طلب گار سیاحی جہان، خصوص ملک انگلستان کا ہوا۔ شاہ سلیمان جاہ سے اظہار کر کے رخصت دو برس کی مانگی۔ شاہ گردوں بارگاہ نے بصد عنایت واکرام اجازت دی۔ عاجز تسلیمات بجالایا اور راہی منزل مقصود کا ہوا۔ ۳۶

اس بیان سے تو صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ تاریخ کی کتابیں پڑھنے اور انگریزی زبان سیکھنے کے بعد، من

کی موج میں بہتا بہتا کمبل پوش انگلستان جا نکلا۔ کوئی انگریز مسافر رفیقِ سفر کے طور پر اس کے ساتھ نہ تھا۔ انگلستان میں بھی اس کی سرگرمیاں سیاسی یا معاشی نوعیت کی نہ تھیں اور اس بیان پر یقین نہ کرنے کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ وہ پہلا سیاح تھا جو محض ذوقِ سفر کی تسکین کے لیے انگلستان روانہ ہوا۔ ۱۷۹۹ء میں یورپ جانے والے ابوطالب اصفہانی بھی بظاہر کسی خاص مقصد کے بغیر اس سفر پر روانہ ہوئے تھے لیکن ان کا تعلق طبقۂ اشرافیہ سے تھا اور ان کی دلچسپیوں اور سرگرمیوں کی نوعیت مختلف تھی۔ کمبل پوش تو عوام الناس میں سے ایک تھا۔ اس کے پاس نہ تو خاندانی شجرۂ نسب کی سیڑھی تھی، نہ علمی و ادبی میدان میں شہرت و مقبولیت کی سند۔

انگلستان کی معاشی و معاشرتی ترقی اس کے لیے ایک طلسم کدے سے کم نہ تھی۔ وہ ولایت کی ہر بات سے متاثر ہوا۔ وہاں کے باشندوں کے عمومی اخلاق، مرد و زن کی مساوات اور عورتوں کی معاشی ترقی میں شرکت، روزمرہ امور میں تنظیم و ترتیب، سڑکوں کے کنارے جلتے ہوئے لیمپ، پیدل چلنے والے راہ گیروں کے لیے فٹ پاتھ، باغوں اور روشوں کی تازگی، فوارے اور مجسمے، مکانوں کی تعمیر میں یکسانی اور ترتیب و تنظیم کا اہتمام، گلی کوچوں کی صفائی ستھرائی، تزئین و آرائش، یتیم اور لاوارث بچوں کے لیے قائم ادارے، حتیٰ کہ گم راہ ہو کر بے گھر ہو جانے والی خواتین کے لیے بھی ٹھکانے کا بندوبست، مومی مجسموں کا عجائب گھر، ناچ گھر، سینما، تفریح کے مواقع، یہ سب کچھ کمبل پوش کو مبہوت و متاثر کرتا ہے اور وہ قدم قدم پر یورپ کے معیارِ زندگی کا مقابلہ ہندوستان سے کرتا ہے۔ یہ تقابل اسے کڑھنے اور اپنے ہم وطنوں کی جہالت، پس ماندگی اور فکری افلاس کے ماتم کے سوا کچھ نہیں دیتا۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ جن دنوں کمبل پوش نے انگلستان کا سفر کیا، کم و بیش انھی دنوں میں ایک فرانسیسی مفکر اور سیاست دان Alexis de Tocqueville (۱۸۰۵۔۱۸۵۹ء) بھی انگلستان پہنچا اور اپنے سفر کے تاثرات بیان کیے۔ مگر اسے انیسویں صدی کے نصف اول کے انگلستان میں انقلاب کی آہٹ سنائی دی اور اس نے طبقاتی امتیازات کو شدت سے محسوس کیا۔ انگلستان کے بارے میں اس کے مشاہدات و تجربات کمبل پوش کے مشاہدات سے بالکل مختلف اور برعکس تھے ۳۷۔ اس تقابلی مطالعے سے انیسویں صدی کے ہندوستان کی عمومی ذہنی سطح کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے اور ایشیائی اور یورپی ذہن کے درمیان فرق کی نوعیت محسوس کی جا سکتی ہے۔

کمبل پوش کے مشاہداتِ یورپ کے حوالے سے ایک اور اہم سوال پیدا ہوتا ہے۔ کمبل پوش کا تعلق حیدرآباد سے تھا۔ حیدر آباد ایک خوش حال مسلمان ریاست (۱۷۲۴۔ ۱۹۴۸) کا دارالحکومت تھا ۔ ۱۷۹۸ء میں یہ ریاست ایسٹ انڈیا کمپنی سے ایک معاہدے کے نتیجے میں Princely State قرار پا گئی تھی۔ حیدرآباد تہذیبی اور ثقافتی سرگرمیوں کا ایک اہم مرکز رہا تھا۔ عوام امن و اطمینان اور سکون و آشتی کی زندگی بسر کرتے تھے۔ کمبل پوش نے اپنا بچپن اسی شہر میں گزارا ہے تو یقیناً وہ ایک خوش حال ہندوستانی معاشرے کے امکانات کا شاہد رہا ہوگا۔ پھر حیدرآباد سے نکل کر وہ مختلف علاقوں میں گھومتا رہا، جن میں عظیم آباد، ڈھاکہ، گورکھ پور، اکبرآباد اور شاہجہاں آباد جیسے آباد و پر رونق شہر شامل ہیں۔ دلی میں اس کے قیام اور سرگرمیوں کا ایک اشارہ معروف صوفی قلندر سید غوث علی شاہ کے ملفوظات پر مبنی تذکرۂ غوثیہ میں ملتا ہے جس کی تفصیل ڈاکٹر اکرام چغتائی صاحب نے تاریخِ یوسفیکے مقدمے میں بیان کی ہے ۳۸۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ تذکرۂ غوثیہ میں مذکور کمبل پوش اور اردو کا پہلا سفرنامہ نگار یوسف خان کمبل پوش ایک ہی شخصیت ہے، تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں کافی عرصہ قیام پذیر رہا۔ دہلی مغل حکومت کا پایۂ تخت ہی نہیں، مغلئ تہذیب و تمدن کا گہوارہ بھی تھا۔ مغلوں کی تعمیر کردہ عالی شان عمارتیں، باغات، محلات اور حویلیاں اس شہر اور اس کے گردونواح میں بکھری ہوئی تھیں لیکن اس کے باوجود کمبل پوش کو ہندوستان بھر میں کوئی ایسی شے نظر نہیں آتی جو انگلستان کی تمدنی زندگی کی برابری کر سکے۔ وہ یورپ کے معاشرے سے غیر معمولی طور پر متاثر ہوتا ہے۔

کیا کمبل پوش کا نقطۂ نظر یک طرفہ اور صریحاً جانب دارانہ تھا؟ کیا اس نے جان بوجھ کر خود اپنے وطن کی تضحیک اور غیروں کی تحسین کا التزام کیا؟ عصر حاضر کی صحافتی زبان میں کیا وہ کسی ''بیرونی ایجنڈے'' پر عمل پیرا تھا؟ کمبل پوش کے اغراض و مقاصد کے بارے میں خارجی شواہد تو ابھی تک دستیاب نہیں ہیں البتہ اس کی تحریر پڑھ کر مجموعی طور پر یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ وہ اپنے ہم قوموں کی ذہنی و فکری پستی پر فریاد کناں ہے۔ اسے دکھ ہے کہ مغربی اقوام نے اپنی ذہانت اور محنت سے زندگی کو جو معیار اور قدر عطا کر دی ہے، اس کے ابنائے وطن اس کے تصور سے بھی محروم ہیں۔ جگہ جگہ وہ مغرب کا موازنہ ہندوستان سے کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے اس کے لب و لہجے میں یہ حسرت اور تمنا صاف جھلکتی دکھائی دیتی ہے کہ کاش اس کے اہلِ وطن بھی سیاست و معاشرت کے ان قرینوں سے واقف

ہوتے جنھوں نے مغرب کے اندازِ زیست کو رعنائی اور بلندی عطا کر دی ہے۔

پہلے سفرنامے میں نظر آنے والی ذہنی فضا کا دوسرا رُخ اس کے دوسرے سفرنامے میں دکھائی دیتا ہے۔ یہ دوسرا سفرنامہ بھی اسی ذہنی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اب وہ سیرِ مغرب سے واپس آ چکا ہے اور اودھ اور اس کے گردونواح کی حالت اسے اور بھی عبرت آموز اور روح فرسا نظر آتی ہے۔ وہ جس طرف بھی نظر ڈالتا ہے، اسے بے انتظامی، لاقانونیت، بداخلاقی اور بدتہذیبی نظر آتی ہے۔ اس نے اپنے سفرنامے میں جن علاقوں کا احوال بیان کیا ہے وہ ریاستِ اودھ کے مرکزی شہر نہیں، بلکہ مضافاتی دیہات اور قصبے ہیں، جہاں جنگل کا قانون چلتا ہے۔ طاقت ہی وہاں جینے کا اصل اصول ہے۔ یہ نہیں کہ انفرادی سطح پر انسانیت، ہمدردی، اخلاق اور تہذیب و شائستگی کی مثالیں ناپید ہیں۔ ذاتی سطح پر تو شجاعت وحمیت بھی تھی اور غیرت و دین داری بھی، روشن خیالی و رواداری بھی تھی اور سخاوت و دریا دلی بھی۔ لیکن ان سب کا دارومدار فرد کی اپنی ترجیح پر تھا۔ کمبل پوش جس بات کا رونا روتا ہے، وہ ملکی، قومی یا حکومتی سطح پر ایسے نظام کی عدم موجودگی ہے جو ہر شخص کو عزت اور شائستگی سے جینے کا موقع ہی نہیں فراہم کرتا بلکہ اس کا پابند بھی کرتا ہے۔ ایک ایسا نظام جس کے تحت معاشرتی سطح پر انصاف اور مساوات محض حکمران کی ذاتی صوابدید پر منحصر نہ ہو بلکہ ایک مستقل نظام کی صورت میں جاری و ساری رہے۔ اور یہی وہ بنیادی کمزوری تھی جس نے ہندوستان کو مغربی استعمار کا تر نوالہ بنانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ مغلوں کے دورِ عروج میں معاشرتی نظام خواہ کچھ بھی رہا ہو لیکن کم از کم انیسویں صدی کے نصف اول تک تو صورت حال خاصی ابتر تھی۔ کمبل پوش نے اس صورت حال کی چشم دید گواہی دی ہے۔ وہ بار بار لوگوں کی بے عقلی اور بدنظمی پر، سپاہیوں کی ظالمانہ حرکتوں پر، ریاست کی بے انتظامی پر چڑتا ہے۔ اس کے اندر ایک انقلابی، ایک باغی کی روح پکارتی ہے۔ وہ جب سپاہ کی شان و شوکت اور کثرت کا حال بیان کرتا ہے تو ان محتاجوں اور فقیروں کو بھی یاد کرتا ہے جو نانِ شبینہ کے لیے ترس رہے تھے۔ کبھی کبھی تو موسم کے شدائد کا حال بھی اس انداز سے رقم کرتا ہے کہ عبرت کا سامان بن جاتا ہے۔

تاہم اس دوسرے سفرنامے کے حوالے سے ایک اور بات بھی قابلِ غور ہے۔ اس تحریر کے ابتدائی حصے میں تو مصنف کا مقصد صرف یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اودھ کی ریاست کی بدانتظامی،

عہدے داروں کی لوٹ مار اور عوام کی بدحالی و کس مپرسی کا حال بیان کرے اور اس کے مقابلے میں انگریزی سرکار کے حسنِ انتظام اور تدبیر و منصوبہ بندی کی تعریف کرے۔ خاص طور پر سرکاری فوج کی دیدہ دلیری، لوٹ کھسوٹ اور ہتھیاروں کے زور اپنے ہی علاقے کے عوام کا استحصال کرنے پر وہ اسے کڑی تنقید کا نشانہ بناتا ہے لیکن تقریباً تیس چالیس صفحات رقم کرنے کے بعد وہ اس مقصد سے غافل نظر آتا ہے اور لکھنؤ کے شاہی دربار اور عہدے داروں کے جاہ حشم کے حال، شاہ اودھ، واجد علی شاہ کی شان و شوکت، لکھنؤ شہر کی تزئین و آرائش اور کھیل تماشوں کے بیان میں مگن ہو جاتا ہے۔ واجد علی شاہ اور اس سے پہلے کے تمام شاہانِ اودھ سے اس کی عقیدت ڈھکی چھپی نہیں رہتی۔ وہ کہیں بھی شاہانِ اودھ پر تنقید نہیں کرتا بلکہ نہایت نیازمندی اور محبت سے ان کا تذکرہ کرتا ہے۔

بہرحال یہ سفرنامہ ہندوستان کے طول و عرض میں جاری و ساری صورت حال کے ادراک اور اس کے کثیر الجہت پہلوؤں کے مطالعے کا بہترین اور بنیادی ماخذ ہے۔ خاص طور پر اودھ کی ریاست کے درباری ماحول سے دور، مفلس دیہاتیوں کی بیچارگی اور بے بسی کی تصویر دکھاتا ہے اور ریاستی عملداری کے غیر مؤثر ہونے کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ اگرچہ اس بدانتظامی کی ایک وجہ یہ بھی بیان کی جاتی ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے عہدے داروں نے سازشوں، ریشہ دوانیوں اور مکر و فریب کا ایسا جال بچھا رکھا تھا جس میں الجھ کر حکمران اپنی رعایا کی فلاح و بہبود سے بے خبر ہو گئے تھے۔ اس بات میں بھی صداقت ہو گی لیکن اس کے باوجود ہندوستانی حکمرانوں کو اس زوال کی ذمہ داری سے بری نہیں رکھا جا سکتا جن کی ترجیحات میں اولیت اپنے اقتدار کو قائم رکھنے اور اس کے لیے ہر حربہ استعمال کر گزرنے کی عادت کو حاصل تھی۔ عیش و عشرت اور ''انتظامی بداخلاقی'' اپنے عروج پر تھی۔ منصوبہ بندی کا فقدان، وقتی اور ہنگامی ضروریات کے تحت فیصلہ سازی کا عمل اور گہری بصیرت و حکمت کا فقدان بھی اس زوال کا اتنا ہی ذمہ دار ہے۔ ان حکمرانوں میں محض اودھ ہی نہیں، دیگر ریاستوں کے حکمران بھی، بلاتمیز مذہب و مسلک، برابر کے شریک رہے ہیں۔ اس سفرنامے کا مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کہ ہندوستان کی غلامی کی ذمہ داری صرف نوآبادیاتی طاقتوں ہی پر ڈال دینا کافی نہیں۔ خود ان نوآبادیات کے عوام کو بھی اب اپنی کمزوریوں اور کوتاہیوں کا تجزیہ کرنا ہو گا اس لیے کہ ہندوستان اور پاکستان جیسے ممالک میں سماجی نظام کی حد تک معاملات بہتر ہونے کی بجائے رو بہ زوال

ہیں۔ ماضی کی صورت حال کو سمجھ کر حال اور آئندہ کی منصوبہ بندی میں مدد مل سکتی ہے۔

لسانی اعتبار سے بھی اس سفرنامے کا مطالعہ اردو زبان کے ارتقائی مراحل کو سمجھنے کے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب اردو زبان کی معیار بندی کا کام بالکل ابتدائی مراحل پر تھا اور یہ کام بھی غالب قوم یعنی انگریزوں کے ہاتھوں ہی ہو رہا تھا۔ عوام علمی و ادبی زبان کے طور پر ابھی تک فارسی سے مانوس تھے۔ تاہم اردو کا چلن تیزی سے عام ہو رہا تھا۔ کمبل پوش نے اس سفرنامے میں جو زبان استعمال کی ہے وہ انیسویں صدی کے طرزِ املا و انشا کے مطابق ہے۔ اس املا کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں:

الف۔ دو یا زیادہ الفاظ کو ملا کر لکھنا، جیسے: انسانکو (انسان کو)، فتحعلیخان (فتح علی خان)، فوجونکے (فوجوں کے)، اوسوقت (اوس وقت)۔

ب۔ یائے معروف و مجہول میں تمیز نہ ہونا، جیسے: ہونی لگی (ہونے لگے)، گئی (گئے)، کیی (کیے)، سرای (سرائے)۔

ج۔ ہائے مخلوط (دوچشمی ھ) کی جگہ ہائے کہنی دار کا استعمال، جیسے: گہورا (گھوڑا)، کوٹہی (کوٹھی)، مجہکو (مجھ کو)۔

د۔ املا کا قدیم انداز جو اب متروک ہو چکا ہے، جیسے تیار کو طیار، مع کو معہ، کوچ کو کوچ، فائر کو فر، گڑھی کو گڈہی، پہنچا کو پونچہا، چیلا کو چیلہ، بارود کو باروت، کھانے کو گھانے، ان کو، اس کو، اس نے کی بجائے اونکو، اوسکو، اوسنے وغیرہ۔ اسی طرح جملوں کے درمیان ''اور'' کے لیے ''و'' کا استعمال، لیکن کی بجائے لاکن، ہوا کو ہویا اور برائے کو بنا بر لکھنا عام تھا۔

ر۔ نحوی ساخت میں قواعد و ضوابط اور یکسانی سے انحراف، جس کے نتیجے میں پیچیدہ جملے نظر آتے ہیں مثلاً: ''بسبب آمد جناب لاٹ صاحب بہادر، طیاری سڑکوں کی لکھنؤ سے تا بہ کان پور معرفت راجا غالب جنگ بہادر کی کہ وہ خود مع خیمہ و قنات فروکش تھے، درستی ہو رہی تھی''۔

اسلوب کے اعتبار سے سفرنامہ کسی نمایاں مقام کا حامل نہیں۔ بیشتر مقامات پر تو تحریر کا انداز محض بیانیہ ہے لیکن کہیں کہیں خوش مزاجی اور شگفتگی لطف دیتی ہے۔ البتہ غالب انداز طنزیہ و استہزائیہ ہے۔ کہیں کہیں فلسفیانہ خیالات کا اظہار بھی ملتا ہے۔

خیال کیا میں نے کہ جو شخص ہے سو آفات دنیوی میں گرفتار، طمع دنیا کو چھوڑا نہیں جاتا ہے اور ہر روز زیادہ طلبی میں اوقات اپنی کو تلف کر رہا ہے۔ افسوس صد افسوس انسان اگر خیال کرے تو کچھ بھی نہیں، فقط معما معلوم ہوتا ہے۔ مثل خواب کے ہے کہ دیکھنے اپنے کو بادشاہ خواب میں اور ہے بہت محتاج۔ جس وقت آنکھ کھل گئی، دیکھا کچھ بھی نہیں۔ نہ تخت ہے نہ تاج شاہی، نہ ملک ہے، فقط اب تن تنہا، اور غلبہ بھوک کا ہے۔ لاچار اٹھ کر گیا اَور کے گھر، مانگ کے لایا، تب نوش کیا۔ اس وقت ہوش و حواس درست ہوئے۔ تب یقین آیا کہ خواب ہے۔ کچھ نہیں۔ یہی حال اس دار ناپائیدار کا ہے۔ ۳۹

اس سفرنامے کی زبان و بیان کا موازنہ تاریخِ یوسفی سے کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ تحریر نظرِ ثانی کی محتاج ہے۔ پہلی کتاب کے مسودے کو چھپنے سے پہلے یقیناً خود مصنف نے اور شاید کسی اور نے بھی چھان پھٹک کر، خوب سنوارا ہوگا۔ لیکن ہوسکتا ہے کہ یہ دوسرا قلمی نسخہ مصنف نے خود لکھا ہو اور ابھی اس کی تراش خراش کا عمل باقی ہو۔ تحریر کہیں کہیں بے ربط ہو جاتی ہے۔ کئی مقامات پر الفاظ مکرر لکھے گئے ہیں، املا میں بھی یکسانی نہیں ہے۔ ایک بات یقینی ہے کہ اس مسودے کو صاف کر کے دوبارہ لکھا گیا ہے کیوں کہ ایک مقام پر ایک طویل اقتباس مکرر لکھا ہوا مل جاتا ہے۔ تاریخ یوسفی کی نسبت اس تحریر میں، چند ایک اقتباسات کے علاوہ، زبان کی چاشنی نہیں ملتی لہٰذا ادبی اعتبار سے اس نسخے میں خامۂ غالب کی سی معجز بیانی تلاش کرنا عبث ہے۔ یہ کسی شاعر یا ادیب کی تحریر نہیں، ایک من موجی فوجی افسر کا بیانیہ ہے۔ اس تحریر کا بنیادی مقصد لذت کلام نہیں، ترسیلِ معلومات اور اظہارِ خیالات ہے۔ مصنف اپنے قلب و نظر کی وارداتوں میں کسی کو شریک کرنا چاہتا ہے اور اس مقصد میں وہ پوری طرح کامیاب رہا ہے۔ اس سفرنامے کی ادبی اہمیت تو محض تاریخی ہی ہوگی، لیکن اس کی معاشرتی اور تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اس مجلد خطی نسخے میں مصنف کی ایک رنگین روغنی تصویر بھی موجود ہے جس میں مصنف کے چہرے پر

گھنی سیاہ ڈاڑھی اور مونچھیں ہیں اور سر پر پگڑی ہے۔ یہ تصویر اس سے پہلے کسی اور کتاب میں شائع نہیں ہوئی۔ روزی لویلن جونز نے بھی اپنی کتاب میں کمبل پوش کی ایک تصویر کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:[۴۰]

> He set out for Calcutta, 'seat of [British] Government', where he spent six months befor embarking on the *Isabella* on 30 March, 1837. During this period, he had a minitaure portrait, painted of himself, almost certainly by the artist and author Colesworthy Grant, which was later given to George Derusett. Grant subsequently included a drawing of Kamblaposh in his *Sketches of Oriental Heads* published in 1850, where he is described as 'Eusuph Khan Soobadar. A Pathan. native of Hyderabad Dekhum'.

تاہم وہ حاشیے میں یہ بھی درج کرتی ہیں کہ مذکورہ تصویر، جینٹ دیوان (Janet Dewan) کی ملکیت ہے جو یوسف خان کے چہرے پر مشتمل ہے۔ اس تصویر کی پشت پر یہ الفاظ درج ہیں:

C. Grant to Eusuph Khan, Calcutta, 23 November, 1836.

اس کے علاوہ تصویر کی پشت پر گرانٹ خاندان کے تین افراد کے دستخط درج ہیں جن میں سے ایک وہ صاحب بھی ہیں جنھوں نے کمبل پوش کی تجویز پر نصیر الدین حیدر کے دربار میں لائبریرین کے عہدے کے لیے درخواست دی تھی۔[۴۱]

ان تفاصیل سے معلوم ہوتا ہے کہ روزی جونز نے جس تصویر کا حوالہ دیا تھا، وہ کوئی اور ہے۔ اس خطی نسخے میں رکھی گئی یہ تصویر نسبتاً بعد کی معلوم ہوتی ہے جس میں مصنف کی عمر ۳۵ سے چالیس برس کے لگ بھگ دکھائی دیتی ہے اور اس نے قیمتی اور پرتکلف پوشاک پہن رکھی ہے۔ ڈاڑھی اور مونچھیں ویسی ہی ہیں جیسی تاریخ یوسفی کے سرورق پر دیے گئے خاکے میں دکھائی دیتی ہیں تاہم صاحبِ تصویر یا مصور کا نام درج نہیں ہے۔

یہ مکمل متن مع حواشی و تعلیقات جدید املا میں مرتب کیا گیا ہے او مصنف کی تصویر اور قلمی نسخے کے عکس کے ساتھ کتابی صورت میں کوآپرا پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہو چکا ہے۔

حواشی

۱۔ رابرٹ کیتھ پر (تاریخ یوسفی، مرتبہ محمد اکرام چغتائی، نگل نوآبادیاتی عہد کی اہم شخصیتوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انھوں نے ۱۸۲۰ میں بمبئی سول سروس میں شمولیت اختیار کی اور اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے۔ ۱۸۴۷ء میں وہ سندھ میں سر چارلس نیپئر (Charles Napier۔۱۷۸۲۔۱۸۵۳ء) کے جانشین ہوئے اور ۱۸۵۴ میں ملازمت سے ریٹائر ہوئے۔ بک لینڈ (Buckland) *Dictionary of Indian Biography* (لندن: ۱۹۰۵ء)، ص ۳۴۳۔ یہ وہی پرنگل ہیں جن کا ذکر تاریخ یوسفی میں کئی مقام پر آیا ہے۔ تاہم تمام مطبوعہ متون میں انھیں ''پرنکل'' لکھا گیا ہے۔ پرنگل کمبل پوش کے محسنوں میں سے ایک تھے۔ کمبل پوش نے اپنے سفرنامۂ انگلستان میں یورپ سے واپسی کے سفر کے دوران قلعۂ جبرالٹر کے مقام پر پرنگل صاحب سے اپنی اچانک ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: ''ناگاہ پرنکل صاحب میرے دوست نظر آئے۔ ولایت سے ہندوستان آئے تھے۔۔۔۔ پرنکل صاحب سے اور مجھ سے فقط شناسائی تھی نہ رتبۂ اتحاد و فرط دوستی۔ پاسِ شناسائی سے انھوں نے مجھ کو چھڑایا۔ ہندوستان میں ایسی محبت اپنے ہم جنسوں سے کوئی نہیں کرتا۔ میں جب تک دم میں دم رکھتا ہوں، دم شکر گزاری ان کی کا بھرتا ہوں۔'' ص ۱۰۸) اس ملاقات کے بعد ان کا ذکر بار بار آتا رہا۔

۲۔ انیسویں صدی میں اس کتاب کے عجائباتِ فرنگ کے عنوان سے دو ایڈیشن شائع ہوئے (منشی نول کشور، ۱۸۷۳ء، ۱۸۹۸ء)۔ بیسویں صدی میں دو محققین، ڈاکٹر مظفر عباس (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۲ء) اور پروفیسر تحسین فراقی (لاہور: مکہ بکس، ۱۹۸۳ء) نے اس کے متن پر حواشی اور مقدمے لکھ کر اسے از سرِ نو مرتب کیا اور اس کا تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ بھی کیا۔ اکیسویں صدی میں ڈاکٹر اکرام چغتائی نے اس کتاب کو تاریخ یوسفی (لاہور: سنگِ میک پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء) کے عنوان کے تحت از سرِ نو مرتب کیا اور اس کے اولین ایڈیشن (دہلی: ۱۸۴۷ء) کی عکسی نقل بھی شائع کی۔ بعد ازاں ہندوستان میں ڈاکٹر مظہر احمد نے مؤخر الذکر دونوں کتابوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے، اختلافِ نسخ کی وضاحت اور ایک طویل مقدمے سمیت، اس کتاب کا مکمل متن، تاریخِ یوسفی المعروف بہ عجائباتِ فرنگ کے عنوان سے دہلی سے شائع کیا (دہلی،

۲۰۱۲ء)۔

۳۔ محمد اکرام چغتائی، پیش لفظ، تاریخِ یوسفی (لاہور: سنگِ میک پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۱۔

۴۔ اس سفرنامے کا ذکر جن اہم انگریزی کتابوں میں ہوا ہے، ان میں سے چند ایک یہ ہیں:
مائیکل ایچ۔فشر (Michael H. Fisher)، *Counterflows to Colonialism: Britian 1600-1857 Indian Travellers and Settlers in* (دہلی: پرمنٹ بلیک (Permanent Black)، ۲۰۰۴)، گلفشاں خان، *Idian Muslims Perceptios of the West durig the Eighteenth Century* (کراچی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۸ء)، لویلن جونز (Rosie Llewellyn-Jones, *Engaging Scoundrels: True Tales of Old Lucknow* (نئی دہلی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۰)۔
معاصر تصانیف، جن میں اس کتاب کا تذکرہ آیا ہے، ان کا مفصل تذکرہ محمد اکرام چغتائی صاحب نے اپنے پیش لفظ میں کر دیا ہے۔ دیکھیے، چغتائی، ص ۱۳۔۲۵۔

۵۔ یوسف خان کمبل پوش، تاریخِ یوسفی، مرتبہ محمد اکرام چغتائی (لاہور: سنگِ میک پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۵۳۔

۶۔ سید محسن علی، سراپا سخن (لکھنؤ: نول کشور، ۱۸۷۵ء)، ص ۸۲۔

۷۔ تحسین فراقی، ص ۵۱۔

۸۔ مائیکل ایچ۔فشر، ص ۳۰۹۔

۹۔ روزی لویلن جونز (Rosie Llewellyn-Jones)، "Indian Visitors to England"، مشمولہ *Engaging Scoundrels: True Tales of Old Lucknow*، ص ۸۶۔ ۱۲۴۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۹۹۔

۱۱۔ جوزف جوہانس کے بارے میں تفصیل کے لیے دیکھیے، متن کا حاشیہ نمبر ۲۸۔

۱۲۔ بحوالہ اندرونی سرورق، عجائباتِ فرنگ (لکھنؤ: نول کشور، ۱۸۷۳ء)۔

۱۳۔ روزی لویلن جونز نے پہلی طباعت کا عنوان ''سفر یوسف'' تحریر کیا ہے۔ یہ عنوان اس کی پہلی

اشاعت کے سرورق پر انگریزی عنوان کے تحت شائع ہوا تھا۔ محمد اکرام چغتائی صاحب کی تحقیق کے مطابق اس دور کے اخبارات و جرائد میں اس کتاب کا ذکر مختلف ناموں ہوتا رہا، جیسے سفرِ کمبل پوش یا سیرِ یوسفی وغیرہ۔ (پیش لفظ، تاریخِ یوسفی، ص ۱۱)۔

۱۴۔ روزی لویلن جونز (Rosie Llewellyn-Jones)، ص ۹۹۔

۱۵۔ گارسیں دتاسی، خطباتِ گارسیں دتاسی از ۱۸۵۰۔۱۸۶۹ء (دکن: انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء)، ص ۳۱۸۔۳۱۹۔

۱۶۔ انڈین میل کا پیر، ۲۳ ستمبر، ۱۸۶۱ء کا یہ شمارہ برٹش لائبریری لندن میں موجود ہے اور اس کا متعلقہ اقتباس چغتائی صاحب نے بھی اپنے پیش لفظ میں نقل کر دیا ہے۔ دیکھیے، چغتائی، پیش لفظ، تاریخِ یوسفی، ص ۴۲۔۴۴۔

۱۷۔ ان کے معاصر تذکرہ نگاروں میں سے عبدالغفور نسّاخ اور سید محسن علی نے انھیں آتش کا شاگرد قرار دیا ہے لیکن راقم الحروف کو اسی لائبریری سے لکھنؤ کے شعرا کا ایک تذکرہ ملا ہے جو ۱۸۵۶ء اور ۱۸۸۷ء کے دوران میں لکھا گیا ہے اور اس میں کمبل پوش کا ذکر نہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عہد میں شاعر کے طور پر زیادہ معروف نہیں تھے۔ محسن نے اپنے تذکرے میں ان کے بارے میں یہ مجمل معلومات فراہم کی ہیں، ''یوسف خان ولد رحمت خان غوری۔ باشندۂ لکھنؤ۔ شاگرد خواجہ حیدر علی آتش۔'' (محسن، ص ۸۲) ناصر نے بھی صرف اتنا لکھا ہے، ''خوش تقریر، شیریں بیان، یوسف خان یوسف، شاگردِ آتش''، بحوالہ محمد انصار اللہ، مرتب جامع التذکرہ، جلد سوم (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۷ء)، ص ۹۳۱۔ لیکن یہاں اس سوال سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا کہ کیا یہ وہی یوسف خان ہیں جو کمبل پوش کے لقب سے معروف تھے، یا کوئی اور شخصیت ہیں۔

۱۸۔ تحسین فراقی، ص ۴۹۔

۱۹۔ محمد اکرام چغتائی، ص ۲۸۔

۲۰۔ ایشیاٹک جرنل اینڈ رجسٹر (دسمبر ۱۸۳۸ء)، ایشیاٹک انٹیلی جنس، ص ۲۶۸۔
(Gyananneshun, July 25. Asiatic Journal and register)
(December 1838), Asiatic Intelligence, 268

۲۱۔ کمبل پوش،تاریخ یوسفی، مرتبہ محمد اکرام چغتائی،ص۱۷۹۔

۲۲۔ ایضاً،ص۱۷۵۔

۲۳۔ تاریخ یوسفی میں کمبل پوش نے اسے کپتان منکنس لکھا ہے اور یہی املا ڈاکٹر محمد اکرام چغتائی نے بھی اختیار کیا ہے۔

۲۴۔ کمبل پوش،تاریخ یوسفی، ص۵۳۔

۲۵۔ مجلس ترقی ادب کے مرتبہ دیوان درد میں ''اوس'' کی بجائے ''جس'' ہے۔تفصیل کے لیے دیکھیے متن کا حاشیہ نمبر۳۔

۲۶۔ یہ الفاظ درست طور پر پڑھے نہیں جا سکے۔

۲۷۔ مخطوطہ،ص۱۲الف۔

۲۸۔ ایضاً۔

۲۹۔ ایضاً،ص۱۵۵بے۔

۳۰۔ روزی لویلن جونز،ص۸۶۔

۳۱۔ مخطوطہ،ص۱۱۸الف۔

۳۲۔ ڈبلیو۔ایچ۔سلیمن (W.H. Sleeman)، *''A Journey Through the Kingdome of Oude''* حصہ اول و دوم (نئی دہلی، چنائے: ایشین ایجوکیشن سروسز، ۲۰۰۶)۔

۳۳۔ ولیم نائٹن (William Knighton)، *The Private Life of an Eastern Queen or the Private Life of an King Together with Elihu Jan's Story* (لندن: ۱۸۵۵ء)۔

۳۴۔ تفصیل کے لیے دیکھیے، مسیح الدین علوی، سفیرِ اودھ (لکھنؤ: دارالناظر پریس، ۱۹۲۹ء) اور عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ، مرتب محمد اکرام چغتائی (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء)۔

۳۵۔ مولوی محمد مسیح الدین خان بہادر، *Oudh: Its Princes and Its Government Vindicated* (لندن: جون ڈیوی اینڈ سنز، ۱۸۵۷ء)، اشاعت ثانی، صفی احمد، مرتب،

British Aggression in Awadh (میرٹھ: ۱۹۶۹ء)۔

۳۶۔ کمبل پوش،تاریخ یوسفی، ص۵۳۔

۳۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

http://www.civitas.org.uk/pdf/Tocqueville_rr2.pdf اور

http://www.jstor.org/discover/10.2307/1404731?uid=2&uid=4&sid=21102887092081۔

۳۸۔ محمد اکرام چغتائی،ص۲۱۔۲۸۔

۳۹۔ مخطوطہ،ص۳۷الف۔

۴۰۔ روزی لویلن جونز،ص۱۰۰۔

۴۱۔ ایضاً،ص۱۲۳۔

Aakhri din ki talaash aur Mohammad Alvi
Prof. Shahnaz Nabi
Iqbal Professor & Former Head, Department of Urdu, University of Calcutta, Kolkata.
Urdu Studies (Bilingual kitabi silsila 1) 2019

آخری دن کی تلاش اور محمد علوی

شھناز نبی
اقبال پروفیسر وسابق صدر، شعبۂ اردو
کلکتہ یونیورسٹی، کولکتہ

بیسویں صدی کی اردو نظم پہ کوئی بھی بات بغیر محمد علوی کے ذکر کے مکمل نہیں ہوسکتی۔ اور ان کے مجموعے 'آخری دن کی تلاش' کا ذکر اس لیے بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ اس مجموعے میں بیسویں صدی میں جینے والے انسان کے پل پل مرنے کی داستان لکھی ہے۔ علوی کا یہ مجموعہ شب خون کتاب گھر سے 1968 میں شائع ہوا تھا۔ اس کتاب کو انہوں نے اپنے دو پیارے دوستوں یعنی وزیر آغا اور محمود ایاز کے نام معنون کیا تھا۔ مجموعے میں کل 54 نظمیں اور 19 غزلیں ہیں۔ ٹائٹل، کاپی رائٹ اور پیش لفظ کو جوڑ کر کتاب ضخامت کے اعتبار سے 104 صفحات پر محیط ہے۔

علوی کی نظمیں ساخت کے اعتبار سے بہت مختصر ہیں اور چند نظموں کو چھوڑ کر تقریباً ہر نظم ایک ہی صفحے میں سمٹ جاتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ نظم میں کوئی بلند خیال پیش نہیں کیا گیا ہے۔ ان کی کچھ نظموں کا کوئی عنوان ہی نہیں۔ تقریباً بارہ نظمیں ایسی نظر آئیں جو بغیر کسی عنوان کے ہیں۔ گویا شاعر اس نظم کو سمجھنے کی کوئی کلید قاری کو نہیں تھماتا بلکہ قاری کے فہم وفراست پہ چھوڑ دیتا ہے کہ وہ اس نظم سے کیا معنی اخذ کرسکتا ہے۔ اس نوع کی نظموں پہ گفتگو کرنے سے پہلے ان کی

اس نظم پہ کچھ کہنا چاہوں گی جو مجموعے کی پہلی نظم ہے اور وہی کتاب کا نام بھی ہے یعنی 'آخری دن کی تلاش'۔ اس نظم میں شاعر آخری دن یعنی قیامت سے متعلق اپنی بے صبری کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اسے دنیا کی ساری چیزیں پرانی لگنے لگی ہیں اور اب اس کی تمنا ہے کہ یہ ساری چیزیں سمیٹ لی جائیں۔ وہ اپنی بات قرآن کریم کے حوالے سے شروع کرتا ہے اور کہتا ہے کہ

خدا نے قرآن میں کہا ہے/ کہ لوگو میں نے/تمہاری خاطر/فلک
بنایا/ فلک کو تاروں سے، چاند سورج سے جگمگایا/تمہاری خاطر
زمیں بنائی/زمیں کے سینے پہ/ندیوں کی لکیریں کھینچیں/سمندروں
کو/زمیں کی آغوش میں بٹھایا

اس طرح شاعر خدا کی زبانی نوعِ انساں کو اس کی بخشی ہوئی نعمتوں کا حساب سناتا جاتا ہے اور پھر خدا کی زبانی یہ کہلواتا ہے کہ ایک دن وہ یہ ساری چیزیں سمیٹ لے گا۔ یہاں نظم شاعر پہ آکر رکتی ہے جہاں شاعر اپنی بے زاری کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ اس دنیا سے اور اس کی فرسودہ ہوتی ہوئی چیزوں سے اکتا چکا ہے۔ وہ دن کب آئے گا جب خدا یہ ساری چیزیں سمیٹ لے گا۔ گویا مجموعے کی شروعات ایک ایسی نظم سے ہوتی ہے جس میں شاعر اپنے مذہبی عقیدے کے حوالے سے بات کرتا ہے اور ختم بھی اسی حوالے پہ کرتا ہے تاہم اس میں اس کی بے چینی، اس کا کرب، اس کے تجربے کی کڑواہٹ شامل ہو جاتی ہے اور قرآن پہ ایمان رکھتے ہوئے بھی وہ سوال کرنے پہ مجبور ہو جاتا ہے کہ آخر وہ دن کب آئے گا جب خدا یہ چیزیں سمیٹ لے گا۔ شاعر کی نظر میں یہ چیزیں انتہائی فرسودہ ہو چکی ہیں اور اب ان کے سمٹ جانے میں ہی بہتری ہے۔ دراصل شاعر کی طبیعت کی گرانی اسے ایسا کہنے پہ مجبور کر رہی ہے ورنہ شاعر جن چیزوں کی فرسودگی کا ذکر کر رہا ہے ان کا تعلق فطرت اور نظامِ کائنات سے ہے۔ مثلاً زمین و آسمان، سورج، چاند، ستارے، پھول، پھل، دن، رات وغیرہ۔ یہ ساری چیزیں نظامِ کائنات کا حصہ ہیں اور فرسودہ ہوتے ہوئے بھی ان کی ضرورت بنی رہے گی۔ مثلاً ہم سورج، چاند، ستاروں کے بغیر اس دنیا کا تصور نہیں کر سکتے۔ خشکی اور تری انسان کی زندگی کے اہم حصے ہیں۔ ہم ان سے الگ ہو کر زندگی کی بات ہی نہیں سوچ سکتے۔ غرض خدا اپنی ان نعمتوں کو اگر سمیٹنے کی بات کرتا بھی ہے تو یقیناً اس کا اشارہ قیامت کی طرف ہوگا جس دن وہ ان چیزوں سے

انسان کو محروم کر دے گا۔ لیکن شاعر کی روزمرہ کی یکساں زندگی سے اکتاہٹ اسے ایسے مقام پہ لے آئی ہے جہاں وہ دنیا کے ختم ہو جانے کا خواب دیکھنے لگا ہے۔ اس مجموعے کی شروعات ہی ایک طرح کی بے زاری سے ہوتی ہے اور آگے بھی شاعر کی طبیعت کی بیزاری کے مزید رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایک نظم کی مثال دیکھیے جو مختصر بھی ہے اور بلا عنوان بھی۔

ہمارے دلوں میں/ ابھی ایک دور نیکیوں کی چمک ہے
یہ صرف اس لیے ہے/ کہ ہم/ موت کے خوف میں مبتلا ہیں/
مگر کچھ دنوں بعد/ یہ خوف بھی/ دل سے جاتا رہے گا

اس مختصر سی نظم میں شاعر نے زندگی اور موت کا فلسفہ بیان کر دیا ہے۔ دوسری طرف مذہبی عقائد کا مذاق اڑاتے ہوئے وہ اخلاقیات پہ ایک گہرا طنز بھی کرتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ انسان جب تک اس دنیا کے رنگ میں پوری طرح رنگ نہیں جاتا یعنی جب تک وہ بے حسی اور سفا کی کا لبادہ نہیں اوڑھ لیتا تب تک اس کے دل کے کسی گوشے میں نیکی کی ہلکی سی کوشش باقی رہتی ہے۔ وہ مرنے سے پہلے کچھ اچھے کام اس لئے کرنا چاہتا ہے کہ اس کی نیکی شاید اس کی نجات کا ذریعہ بن جائے۔ جب تک اسے اس کی موت یاد رہتی ہے وہ خوف کے مارے ہی سہی، جنت اور جہنم کے تصور کو دھیان میں رکھتے ہوئے ہی سہی، انسانیت کو زندہ رکھنا چاہتا ہے۔ لیکن پھر دھیرے دھیرے موت کا خوف بھی دل سے جاتا رہتا ہے اور اس کی خودغرضی اس پر یوں حاوی ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے دل میں پنپنے والے بہترین جذبوں کو مار ڈالتا ہے اور اس کے نیک ارادے دل سے غائب ہو جاتے ہیں۔ پھر اسے اس بات کی پرواہ بھی نہیں ہوتی کہ اس کی نیکیاں اس کے کام آئیں گی بھی یا نہیں یا پھر یہ کہ مرنے کے بعد کوئی دنیا ہے بھی یا نہیں، کوئی محاسبہ ہوگا بھی یا نہیں۔ ایسا شاید وہ اس لئے کرتا ہے کہ وہ تذبذب سے باہر نکلنا چاہتا ہے۔ وہ مفروضوں میں گھرا رہنے کے بجائے اپنے دل کو اس بات کا یقین دلا دیتا ہے کہ یہ جنت وجہنم بیکار کے تصورات ہیں۔ یہ دل کے بہلانے کا ذریعہ ہیں یا پھر انسان کو ڈرانے کی ایک کوشش ہے تاکہ وہ مارے ڈر کے کچھ نیکیاں کر جائے۔ یوں تو علوی سے بہت پہلے غالب نے جنت کی حقیقت سے اپنی واقفیت کا دعویٰ کر دیا تھا۔ لیکن یہاں علوی انسان کی سرشت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بتانا چاہتے ہیں کہ انسان اپنے اندر کی نیکیوں کو چاہے تو فروغ دے سکتا ہے لیکن اس کی خود

غرضی اسے ایسا کرنے سے باز رکھتی ہے۔ وہ جنت کی تمنا میں کچھ اچھے کام کرتے کرتے رک جاتا ہے کہ اسے یہ جنت وجہنم جیسی چیزیں فرضی معلوم ہونے لگتی ہیں۔

مجموعے کی پہلی نظم میں ہی شاعر دنیا سے اپنی بے زاری کا اظہار کر چکا ہے اور بتا چکا ہے کہ اسے فطرت کی ساری چیزیں فرسودہ معلوم ہونے لگی ہیں لیکن جب وہ دنیا سے گھبرا جاتا ہے تو لا محالہ انہیں چیزوں کی طرف بھاگنا چاہتا ہے۔ 'مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ' ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں شاعر شہر کی مشینی زندگی سے اکتا کر فطرت کی طرف لوٹنا چاہتا ہے۔ کہتا ہے

مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ/ جو کانچ جیسے/ چمکتے ہوئے
پانیوں میں گھرے ہیں/ جہاں لڑکیاں/ ناریل کے درختوں کے
پتوں سے/ اپنے بدن کے/ خطرناک حصے چھپاتی ہیں/ پھولوں کے
گجرے پہن کر/ بڑی شان سے مسکراتی ہیں/ بچے جہاں/ ریت
کے گھر بناتے ہیں/ اور ساحلوں کی چمکتی ہوئی ریت پر/ لوگ سن
باتھ لیتے ہیں پانی میں غوطہ لگا کر/ سیپیاں، مچھلیاں اور گھونگھے
پکڑتے ہیں

اس مجموعے کی زیادہ تر نظموں میں شاعر نے انسان کی بے چارگی، بے حسی، سفا کی، خود غرضی، تذبذب وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ مختصر سے مختصر نظم میں بھی شاعر اپنی بات مکمل کر دیتا ہے۔ اس کی ایک نظم ایک تاثر، ایک واقعہ، ایک کیفیت، ایک احساس پہ محیط ہے۔ کبھی اسے رات سے خوف آتا ہے تو کبھی دن نکلنے سے وہ سراسیمہ ہو جاتا ہے اور تذبذب کے عالم میں یہ سوچنے لگتا ہے کہ جانے آج کا دن کیا دکھائے گا۔ گویا وہ انہونی کے خوف کا شکار ہے۔ شاعر نے اکثر تلمیحات سے کام لیا ہے اور کبھی کبھی ایک قصہ گو کی طرح کوئی واقعہ سنانے لگتا ہے۔ لیکن اس قصے کے آخر میں وہ پھر کسی تحیر سے دوچار ہو جاتا ہے۔ لیکن ایسی نظموں کی شروعات بھی نفی کے تصور سے ہوتی ہے۔

تو پھر یوں ہوا/ ابنِ مریم نے اک/ اونچے ٹیلے پہ چڑھ کر کہا/
سن رہے ہو/ جہاں تم نے بویا نہیں ہے/ وہاں کاٹنے کیوں چلے
ہو/ جہاں کچھ بکھیرا نہیں ہے/ وہاں سے سمیٹو گے کیا (ابنِ مریم)

تو پھر یوں ہوا/راہ میں/اک سمندر ملا/ گہرا-طوفانی - بپھرا
ہوا/اور پھر یوں ہوا/سمندر کی پھیلی ہوئی سطح پر/سنہری- روپہلی/
مچھلیاں بچھ گئیں/اور میں/بھاگتا دوڑتا بیس صدیوں میں/اس پار
پہنچا تو دیکھا/ سمندر کے اس پار کچھ بھی نہیں تھا (مچھلیاں کون کھا
گیا)

کبھی کبھی تو شاعر اپنے آپ سے ان انہونیوں سے متعلق سوال کرنے لگتا ہے۔ وہ صرف زمانے سے ہی خائف نہیں بلکہ اپنے آپ سے بھی خائف ہے۔ اس کے اندر بیٹھا اس کا 'میں' اس سے سوال کرنے لگتا ہے۔ نا مساعد حالات میں جیتے جیتے وہ تھکنے لگا ہے لیکن مرتا نہیں۔ اسے اس کی اولالعزمی کہئے یا پھر اس کی سخت جانی یا مجبوری یا بے مصرف جئے جانے کی عادت کہ اسے یوں بے مصرف جئے جانے میں زندہ ہونے کا اندازہ نہیں ہوتا۔ یا اگر ہوتا بھی ہے تو اس کا احساس اتنا توانا نہیں کہ وہ اپنے زیاں کو محسوس کر سکے۔ نظم 'کون' میں شاعر کہتا ہے

کبھی دل کے اندھے کنوئیں میں/ پڑا چیختا ہے/کبھی دوڑتے
خون میں/تیرتا، ڈوبتا ہے/کبھی ہڈیوں کی/سرنگوں میں بتی جلا کے/
یوں ہی گھومتا ہے/کبھی کان میں آ کے/ چپکے سے کہتا ہے/تو اب
تک جی رہا ہے/بڑا بے حیا ہے/مرے جسم میں کون ہے یہ/جو مجھ
سے خفا ہے

اور قصہ ختم ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک مختصر سی نظم میں شاعر اپنے ہونے اور نہ ہونے کے احساس کو بہت اچھی طرح بیان کر جاتا ہے۔

لیکن کوئی تو ہے کہ اس رائیگانی سے باخبر ہے۔ یہ اس کا اپنا وجود ہے جو اس بات سے خفا ہے کہ بالآخر وہ جی کیوں رہا ہے۔ تو کیا وہ مر جائے؟ خودکشی کر لے؟ راہِ فرار اختیار کر لے؟ لیکن وہ بھاگ کر جائے گا کہاں؟ اس کا اپنا وجود اس کے تعاقب میں ہے جو اس کی رائیگانی پر اسے ٹوکتا رہتا ہے۔ اس کے لہجے میں شدید استہزا ہے۔ وہ شاعر کو اس طرح کچوکے لگاتا ہے کہ شاعر اپنے اندر کی آواز کو سنے اور ایسا کچھ کرے جو زندگی کی علامت ہو۔ یا پھر شاعر کی قوتِ برداشت کو اس کی بے حیائی

سمجھنے کے بجائے اس کی عالی ہمتی سمجھنا چاہیے کہ وہ نا مساعد حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے اپنے زندہ ہونے کا ثبوت دئے جا رہا ہے۔ اس کو مارنا آسان نہیں۔ اسے دور از کار معنی نہ سمجھا جائے۔ شاعری کی زیریں سطح سے ایسے معنی اخذ کر کے بیسویں صدی کے انسان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھنے کی کوشش عجیب تو نہیں حالانکہ غور کیجیے تو محمد علوی کی پوری شاعری ایک طرح کی نفی کا پرچار کئے جا رہی ہے۔ بہت ممکن ہے کہ اپنی بدلتی ہوئی شکل کے ساتھ جب Nihilism کا تصور روسی مصنف ایوان ترگنیف کی تحریروں میں نمودار ہوا اور ایک سیاسی تحریک کی شکل اختیا کر گیا کہ ''جو موجود ہیں وہی نظر آ سکتی ہیں۔'' ڈنمارک کا ایک شاعر، ماہرِ دینیات، سماجی نقاد کرکے گارد (1855-1833)، جسے فلسفۂ وجودیت کا پہلا مفکر مانا جاتا ہے، نے Nihilism کو انفرادیت کو کچلنے کی کوشش کے طور پر لیا۔ اس کا خیال تھا کہ انسان کا مختلف ہونا اس کے وجود کو غیر موجود بنا دیتا ہے اور اس کی کہی ہوئی ہر بات بے معنی سمجھی جاتی ہے۔ اسے وہ levelling کا نام دیتا ہے جو اس کے نزدیک موت کے مترادف ہے بلکہ levelling کی زیادتی بے حس و حرکت ہونے کی وہ کیفیت ہے جس میں ہر چیز ڈوب جاتی ہے، اپنی طاقت کھو دیتی ہے۔ ہر فرد اپنے محدود دائرے میں اس levelling میں مبتلا ہے۔ لیکن یہ ایک تجریدی (abstract) طریقۂ کار ہے اور levelling یا ہموار کرتے جانے کی کوشش وہ abstraction ہے جو انفرادیت کو زیر کر لیتی ہے۔ بقول جارج کوٹکن (George Cotkin) وجودیت کے فلسفے کا مبلغ کرکے گارد ہر طرح کی روحانی اور سیاسی ہمواریت کے خلاف تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ وہ افراد جو ہمواریت سے بچ کر نکل جائیں گے وہی اپنی انفرادیت برقرار رکھ پائیں گے اور ایک بہتر وجود بننے کی طرف ان کے قدم صحیح سمت میں اٹھیں گے۔ لیکن کرکے گارد کا تصور موجودہ تصور سے ان معنوں میں الگ ہے کہ اس کے مطابق ہمواریت اسی زندگی پر اثر انداز ہوتی ہے جو معنی، مقصد اور اقدار سے بیگانہ ہے۔ لیکن fفلسفۂ وجودیت کے موجودہ تصور کے مطابق کبھی کسی طرح کے معنی، مقصد اور قدر کا وجود تھا ہی نہیں۔ جرمن فلسفی فریڈرک نطشے (1900-1844) کے مطابق Nihilism وہ ہے جو ایک طرح کے ہیجان کا سبب ہے اور یہ ہیجان اس تناؤ کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے جب انسان کسی شئے کو اپنی طرح سمجھنا چاہتا ہے لیکن دنیا اپنے مروجہ تصورات کی روشنی میں اپنی طرح سمجھانا چاہتی ہے۔ دنیا کو اپنی سوچ اور اپنے تصورات سے الگ پا کر انسان ایک طرح کی کرائسس کا

شکار ہوجاتا ہے۔نطشے کے مطابق کسی بات یا شئے کو سمجھنا اور اس کو اپنی طرح بیان کرنا ہی اصل ہے۔گویا انسان کے اندر اگر ایک طرح کی بے بسی جنم لے رہی ہے تو وہ اس وجہ سے ہے کہ وہ دنیا کو اپنی باتیں سمجھا نہیں پا رہا ہے اور اس لئے بھیڑ میں اکیلا ہوتا جا رہا ہے۔شاعر کے لہجے میں ایک طرح کی مایوسی اور شکست خوردگی کا احساس ملتا ہے۔ٹھیک اسی طرح جس طرح 1919 میں ہونے والی پہلی جنگِ عظیم کے بعد انگریزی شاعر ییٹس (1865-1939) کے یہاں ہم ایک طرح کی مایوسی پاتے ہیں۔اسے لگتا ہے کہ پہلی جنگِ عظیم انسانیت پہ تھوپ دی گئی ہے اور یہ جنگ پوری دنیا کو بکھیر جانے والی ہے۔اس نے انسانیت کے تعلق سے اس طرح کے خوفناک طرزِ عمل کا تصور بھی نہیں کیا تھا اور اس لئے دل شکستہ ہو چکا تھا۔گرچہ اپنی نظم 'آمد' (The Second Coming) میں وہ عیسیٰ علیہ السلام کی آمد میں نجات کا پہلو تلاش کرتا نظر آتا ہے لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہوسکتا ہے کہ عیسیٰ کا آنا ہی در اصل قیامت کے قریب ہونے کا اشاریہ ہے۔گویا دنیا کے خاتمے میں ہی انسان کی صعوبتوں کا خاتمہ ہے۔ییٹس (W.B.Yeats) کی دوسری نظم September 1913 ان معنوں میں زیادہ بڑی ہے کہ اس نے اپنی نظم میں سماج کی خودغرضیوں اور متوسط طبقہ کی مفاد پرستیوں کے تعلق سے اپنی بے زاری کا اظہار کیا ہے۔اس کی نظر میں یہ وہ طبقہ ہے جو لالچ کا مارا ہے۔یہ سماج کو جتنا دیتا نہیں اتنا سماج سے نچوڑ لینا چاہتا ہے۔متوسط طبقہ کی وجہ سے طبقاتی طور پہ کمزور انسان بدترین زندگی گذارنے پہ مجبور ہوگئے ہیں۔وہ طبقاتی ٹکراؤ میں سماج کو فنا ہوتے دیکھ رہا ہے۔غرض شاعر کسی بھی زبان کا ہو، وہ سماج کے تئیں اپنی ذمہ داریوں کو بھلا نہیں پاتا۔مثال کے طور پر ہم ان شاعروں کے یہاں مایوسی اور شکست خوردگی کا احساس صاف دیکھ پاتے ہیں اور یہ دونوں الگ الگ ملکوں سے تعلق رکھنے کے باوجود انسانیت کی زبوں حالی پہ گریہ کناں ہیں۔وہ جنگ سے بیزار ہیں لیکن بڑی طاقتوں کے آگے مجبور اور بے بس ہیں۔وہ دنیا کو فنا ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہیں اور شدید کرب سے گذر رہے ہیں۔وہ سماج پہ پنپنے والی برائیوں سے نالاں ہیں اور اپنی تقریروں وتحریروں کے ذریعہ احتجاج کا سلسلہ قائم رکھتے ہیں کہ کبھی تو حالات بدلیں، کبھی تو نیا سویرا آئے۔

محمد علوی بھی ایک ایسے شاعر ہیں جو دنیا کی تباہی کے تصور سے لرزاں ہیں لیکن وہ اس کے فنا ہوجانے میں ہی اس کا بھلا تصور کرتے ہیں۔گویا شاعر شدید قسم کے تذبذب کا شکار ہے۔وہ یہ

طے نہیں کر پاتا کہ دنیا کو قائم رہنا چاہیے یا فنا ہو جانا چاہیے۔کچھ نظمیں ایسی ہیں جو شاعر کے ذہنی خلجان کو ظاہر کرتی ہیں۔خوف، ڈر، تذبذب، تحیر وغیرہ علوی کی شاعری میں خوب سموئے گئے ہیں۔

آنکھیں تڑپ اٹھی ہیں اندھیرے میں ڈوب کر/کمرے میں اور
کوئی نہیں، کوئی ہے مگر/دیوار و در پہ ہانپ رہا ہے عجیب ڈر/میں
سوچتا ہوں بھاگ ہی جاؤں مگر کدھر/ ٹوٹا ہوا پڑا ہے مرا جسم فرش پر

ان کی کچھ نظمیں بہت ہی مختصر ہیں۔یوں کہہ لیجیے کہ ایک نظم آزاد غزل کے ایک شعر کی صورت میں ہے۔ایسا لگتا ہے کہ شعر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کر کے اسے چار لائنوں میں سجا کر نظم کی ہئیت عطا کی گئی ہے۔مثلاً

شکستہ مکانوں کے نیچے/اندھیرا کھڑا تھا
نئے سال کا زرد سورج/محلے کے گھورے پہ اوندھا پڑا تھا

علوی کی غزلوں میں بھی وہی بے چینی اور کرب ہے جو ان کی نظموں کا خاصہ ہے۔نظموں کی طرح شعروں میں بھی علوی کی زبان سادہ ہے لیکن معنی گہرے ہیں۔عمر کے رائیگاں جانے کا احساس، دنیا کے فنا ہونے کا خوف، شہری زندگی کی افراتفری وغیرہ کو بہت سادگی کے ساتھ محمد علوی نے اپنے شعروں میں سمویا ہے۔وہ اپنی باتیں صراحت کے ساتھ نہیں کہتے کہ ان کے ایجاز میں ہی صراحت ہے۔چند اشعار سے یہ بات واضح ہوجائے گی

کوئی اپنے گھر سے نکلتا نہیں عجب حال ہے آج کل شہر کا/
تعمیر سے بلند ہے تخریب کا مقام
اک سے ہزار ہو گیا آئینہ توڑ کر
گلی میں کھڑے ہیں کپٹ، جھوٹ، چھل
میاں اپنے گھر سے نہ باہر نکل
یہ فن جب سے گانا بجانا ہوا
کہاں کی رباعی، کہاں کی غزل

اس کی بات کا پاؤں نہ سر
پھر بھی چرچا ہے گھر گھر

یوں تو یگانہ چنگیزی کی غزل گوئی کو ان کے عجیب وغریب مضامین اور ردیف وقوافی کی نامانوسیت کے سبب ان کے ہمعصروں اور اردو کے اکثر نقادوں نے بہت برا بھلا کہا ہے لیکن غور کیا جائے تو محمد علوی نے یگانہ کا انداز خوب اپنایا ہے۔ غزل کہنے کا اجتہادی رویہ بلا شبہ یگانہ کی یاد دلاتا ہے۔ اینٹی غزلیں بھی علوی نے اس مجموعے میں شامل کی ہیں۔ انگریزی الفاظ مثلاً کلب، ٹیبل، بس، وغیرہ بے تکلف استعمال ہوئے ہیں۔ مختصراً یہ کہنا چاہیے کہ علوی کا مجموعہ ' آخری دن کی تلاش' ایسی شاعری کے نمونے پیش کرتا ہے جو نئی اور تازہ تر ہے اور ایک طویل عرصہ گذر جانے کے بعد بھی بعض اعتبار سے یاد رکھے جانے کے قابل ہے۔

Hakeem Syyed Zillur Rahman ki tahqeeqee kavish ka ek shaakhsana Hakeem Ahsanullah Khan

Maula Bakhsh
Professor, Department of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh

Urdu Studies (Bilingual kitabi silsila 1) 2019

حکیم سید ظل الرحمٰن کی تحقیقی کاوش کا ایک شاخسانہ
حکیم احسن اللہ خاں

مولا بخش
شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

انگریزوں کی ہندوستان میں آمد نے ہندوستانی علمیات، مذہب اور کلچر کے ساتھ ساتھ ہمارے مروجہ علوم اور سیاسی نظام پر سوالیہ نشان قائم کر دیے۔ پیروی مغربی کی شدید لہر میں نہ جانے کیسی کیسی شخصیتیں گونا گوں اعتراضات کے گھیرے میں آئیں، ایسے میں ہندوستان کا آخری تاجدار، بہادر شاہ ظفر کا سیاسی طور پر صفر کے مقام پر پہنچنا، انگریزوں کے خلاف ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کے نتیجے میں غیر واضح قومیت مگر پھر بھی قومیت کی تشکیل کے آغاز کا ہیولہ تیار ہونا اور اس ریلے میں بہت سی ثقافتی شخصیات کا سوالوں کے گھیرے میں آتے چلے جانا، ایسا المیہ تھا جس کا ازالہ آسان ثابت نہ ہوا۔

ماضی کی دھندلکوں میں حقائق کی تلاش ناممکن نہیں تو از حد مشکل ضرور ہے۔ جیسے حکیم احسن اللہ خاں کے بارے میں حکیم سید ظل الرحمٰن کی کتاب ''حکیم احسن اللہ خاں'' ماضی کے دھند لکے میں حکیم احسن للہ خاں کی وہ تصویریں ہمیں دکھاتی ہے جس تصویر پر غداری کی سیاہی پھیر دی گئی ہے۔ ایک نیک اور اپنے آقا کے تئیں حد درجہ ایمان دار، وفا دار اور اپنے ملک کے تئیں بے حد حساس انسان کے ساتھ تاریخ نے بھدا مذاق کیا اور انھیں ملک سے محبت کرنے والی شخصیات کی صف میں شمار کرنے کے بجائے ملک دشمن اور غدار ثابت کر دیا گیا۔ پرانی دلی میں حکیم کی حویلی کی ویرانی ہم سے بہت کچھ کہتی ہے۔ شاید یہ کہ اسی حکیم نے (کہ جس پر بادشاہ سے دغا کرنے کا الزام عائد کیا گیا تھا) رنگون میں مرتے ہوئے بادشاہ کو دیکھنے کی اجازت حاصل کی تھی۔ ذرا کسی ایک ایسے شخص کا نام لیجیے جس نے ایسی وفاداری دکھائی ہو، لیکن بد بخت زمانے نے ان پر مقدمے میں ظفر کے خلاف گواہی دینے کا بھی الزام لگایا ہے۔ ان کے پسماندگان میں کچھ لوگ اب بھی ہیں اور کچھ لوگوں کے پاکستان میں ہونے کی بابت گوگل وغیرہ پر معلومات دی گئی ہیں۔

کسے پڑی ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں پر ملک کے خلاف غداری کا جو سنگین الزام لگایا گیا تھا اس کی تردید کرے لیکن اب بھی ان نا مساعد حالات میں مال و دولت سمیٹنے کی دوڑ سے پرے اور عہدوں کے لالچ سے دور اپنی تہذیب، زبان، ملک اور اپنے اسلاف سے دیوانہ وار محبت کرنے والے لوگ موجود ہیں۔ ان میں ایک نام حکیم سید ظل الرحمٰن کا ہے۔ سرسید کا نام لیوا تو ایک زمانہ ہے لیکن سرسید کے فکر عالی اور قومی محبت کو ہرز جاں بنانے والے اکا دکا ہی نظر آتے ہیں۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے شاید سرسید سے ہی سیکھا ہے کہ قوم کے لیے اپنی نجی جائداد کو بھی وقف کیا جائے۔ آج حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی قائم کردہ ابن سینا اکیڈمی کی دیواروں پر سجے نوادرات، آثار قدیمہ اور ہند اسلامی ثقافت سے متعلق قیمتی مظاہر اور نادر و نایاب کتابیں نیز مخطوطات اس امر کی گواہ ہیں کہ آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں کہ جن کی نظر میں علم و ہنر، قومی حمیت اور قومی محبت ایک ایسی متاع بے بہا ہے کہ جس کے لیے اپنا گھر بار قوم کے نام وقف کیا جا سکتا ہے۔ حکیم سید ظل الرحمٰن ان میں سے ایک ہیں۔ اس مرد قلندر نے ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کے ایک علمی، روحانی اور تہذیبی شخصیت یعنی حکیم احسن اللہ خاں پر جب الزامات کے پہاڑ ٹوٹتے دیکھے اور ان کی شخصیت کو مسخ کرنے کا جو بے بنیاد بیانیہ مورخین

نے گڑھا تو اسے پڑھ اور سن کر ان کا دل خون ہوتا رہا۔ ان کی کتاب ''حکیم احسن اللہ خاں'' اپنے ممدوح کے سلسلے میں لکھی گئی ایک ایسی کتاب ہے جس سے ممدوح سے ان کی عقیدت کا اظہار تو ہوتا ہی ہے لیکن انھوں نے تحقیق کی مبادیات، معروضیت، استناد و شواہد کا حد درجہ خیال رکھتے ہوئے ان پر لگائے گئے الزامات کی تردید معروضی بنیادوں پر کی ہے۔ اس بہانے حوالوں اور استناد کی ایک ایسی دنیا آباد ہوگئی ہے جس کے ذریعہ ۱۸۵۷ء کے ماقبل اور مابعد ہندوستانی تہذیب، تاریخ اور علم و ادب کی وہ تصویریں سامنے آگئی ہیں جو اس موضوع پر لکھی گئیں کتابوں میں شاید ہی نظر آئیں۔ ساتھ ہی غدر کے کچھ ایسے واقعات پر بھی روشنی پڑتی نظر آتی ہے جس سے ہم کم کم واقف ہیں۔ مثلاً اپنے اور میر شمس الدین کے درمیان بچولیہ بنانے کے سلسلے میں فریزر کا حکیم احسن اللہ خاں سے اصرار کرنا لیکن حکیم احسن اللہ خاں کا اس سلسلے میں بچولیہ بننے سے صاف انکار کرنا (ص ۱۲)۔ اکثر مؤرخین بادشاہ کی بیگم زینت محل اور حکیم احسن اللہ کو ایک ہی صف میں رکھتے ہیں اور دونوں کو انگریزوں کے طرف دار بتاتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو بیگم زینت محل احسن اللہ کے اختیارات کم کرانے کے بجائے اس میں اضافہ کراتیں (ص ۱۳)۔ اکثر مؤرخین کی نگاہ میں یہ بات نہیں ہے کہ ''بریلی سے جنرل بخت خاں کی فوج جو دہلی آئی تو اس کا استقبال کرنے والوں میں حکیم احسن اللہ خاں بھی تھے (ص ۳)۔ غور کا مقام ہے کہ ان کے اس عمل سے انگریز ان سے بہت خوش ہو سکتے تھے یا ناراض؟ اس امر پر بھی غور کم کیا گیا ہے کہ جنرل بخت خاں کو مغلیہ فوج کا سپہ سالار کیوں بنایا گیا؟ اس کتاب میں لیک سے ہٹ کر ان امور پر معروضیت کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے جس پر آگے تفصیل سے بحث کی جائے گی۔

آیئے پہلے اس کتاب کے مصنف حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی علمی و ادبی خدمات پر ایک نگاہ ڈالیں۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن علمی و ادبی دنیا میں محتاج تعارف نہیں ہیں۔ ان کی اب تک ۵۴ کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں جن میں حال ہی میں شائع شدہ کتاب ''دیوان غالب'' بر مبنی نسخہ ۱۸۶۳ء ایک اہم کارنامہ ہے۔ موصوف طبیہ کالج سے بحیثیت پروفیسر ریٹائر ہونے کے بعد اب اپنا سارا وقت اردو زبان کے فروغ، تحفظ اور ہندوستان کی بقا کی اور ہندوستان میں مسلمانوں کی علمی و ادبی وراثت کے تحفظ کی عملی جد و جہد میں گزارتے ہیں۔ انھوں نے اپنی ساری جائداد ابن سینا اکیڈمی کو سونپ کر دن رات علمی و ادبی مشاغل میں مصروف کار رہنے کو اپنی حیات کا مقصد بنا لیا ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایک

بات کا ازالہ کرنا ضروری ہے وہ یہ کہ حکیم سید ظل الرحمٰن کا حکیم احسن اللہ خاں سے تلمذ کا رشتہ ہے۔ لکھتے ہیں ''مجھے اپنے جد امجد حکیم سید کرم حسین کے سلسلۂ تلمذ کی وجہ سے شروع سے حکیم احسن اللہ سے ایک گونا تعلق رہا (ص ۴)

حکیم سید ظل الرحمٰن نے طب کے حوالے سے ہی پیشتر کتابیں لکھی ہیں لیکن انھوں نے علم ادب پر بھی خاطر خواہ توجہ دی ہے۔ خاص طور سے شرحیات (Hermeneutics) سے متعلق ان کی کتابیں ''تاریخ علم تشریح'' (۲۰۰۹۔۱۹۶۷ء) اور ''صفوی عہد میں علم تشریح'' (۱۹۶۳ء) ادب کے نقادوں کے لیے بھی حد درجہ مفید ثابت ہوئی ہیں۔ ان کی زیر تبصرہ کتاب حکیم احسن اللہ خاں بھی ایک حکیم کے سلسلے میں ہی لکھی گئی کتاب ہے اور حکمت سے متعلق بہت ہی اہم معلومات اور انکشافات کا ایک اہم حوالہ ہے لیکن یہ کتاب ادیبوں، محققوں اور نقادوں کے علاوہ اردو کے ریسرچ اسکالروں کے لیے بھی اہم حوالہ بنتی نظر آتی ہے۔ اس کتاب میں حکیم صاحب نے غدر سے دس بیس سال قبل تا مابعد غدر کی کلاسیکی نثر کے ایسے ایسے نمونے نقل کیے ہیں جو اس عہد کی نثر پر لکھے گئے تنقیدی متون میں کسی نقاد نے نقل نہیں کی ہے۔ جیسے حکیم احسن اللہ خاں کی تصنیفات و تالیفات کا ناقدانہ جائزہ پیش کرتے ہوئے حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ کی کتاب ''احسن المجربات'' (معنی آزمائے ہوئے اہم نسخے) یعنی Proved Remedies۔ تجربہ کی ہوئی دوائیوں کے قلمی نسخے کی دریافت اور سب سے احسن نسخے کی تفتیش و تلاش کے مسائل پر محققانہ نظر ڈالی ہے اور منظور الحسن برکاتی اور عمران ٹونکی کے تسامحات کا ازالہ کرتے ہوئے (جو پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی اعلیٰ سطحی محققانہ بصیرت کی غمازی کرتا ہے) انھوں نے لکھا ہے:

> ''احسن المجربات کا مقدمہ زبان و ادب کی خوبی کے علاوہ وہ اس لحاظ سے کہ اس میں بکثرت طبی الفاظ و اصطلاحات کو جس رواں اور سلیس انداز میں پیش کیا گیا ہے بہت لائق نظر اور دلچسپ ہے (ص ۵)

حکیم احسن اللہ خاں نے احسن المجربات کے دیباچے میں کتاب کی غرض اشاعت اور اپنی ذات کے حوالے سے جو بیان درج کیا ہے اس کے اسلوب پر غور و فکر کے لیے حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے

طویل عبارت نقل کی ہے جس کی ایک مختصر عبارت ملاحظہ فرمائیں:

امابعد!

خاک نامہ سیاہ سراپا گناہ احسن اللہ خاں اپنی پر اختلال حالت ظاہر کرتا ہے اور اپنی اصلاح و فساد کی سرگزشت کے بیان میں قیفال سخن پر تیز بیانی کا نشتر چلاتا ہے تا کہ خواب غفلت کے مبتلا اپنی چشم عبرت کو وا کریں اور شب زندہ دار اور بے خواب لوگ بنظر عنایت گرم نیند میں چلے جائیں، کیونکہ کثرت نوم سے اندیشۂ ہلاکت ہے۔ اور انتقال مادہ سعال سے تحریک مواد کی وجہ سے خطرناک دمعہ (ڈھلکا) کا خطرہ ہے..... خاموشی اور ضبط نفس تنگدلوں اور کینہ توزوں کے سوء القینہ کا علاج ہے تا کہ وہ زبان درازی نہ کرسکیں.....کان میں روئی ڈالے ہوئے اور بات نہ سننے والوں کی گرانی گوش کا علاج ہے تا کہ وہ جہالت و بے تمیزی کے پردے سے باہر آئیں کیونکہ اخلاق حمیدہ کا محمودہ (سقمونیا) امتلاء لبغض و نفاق کا مسہل ہے اور حرارت غریبہ کی لپٹ عفونت و احتراق کا باعث (کس بشنود یا نشنود من گفتگوئے می کنم).....

ابھی سن بلوغ کو پہنچا تھا کہ العلم نکتہ (علم ایک نکتہ ہے) کا مفہوم سمجھ چکا تھا (ص ۶)

یہ پوری عبارت حکمت کی اصطلاحوں میں انسان کی اخلاقی پستی اور سماجی برائیوں کا استعاراتی بیانیہ بن گئی ہے۔ یعنی ایک حکیم نے انسانی کمزوریوں، اخلاقی کجیوں کو حکمت کے کنایے میں پیش کیا ہے۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کی تصانیف کے ساتھ ہی حکیم احسن اللہ خاں علم و ادب کی سرپرستی میں کس قدر دلچسپی لیتے تھے، یہ کتاب پہلی بار اس ذیل میں چشم کشا انکشاف کرتی نظر آتی ہے جیسے اس عہد کا کون سا ایسا عالم، شاعر اور فنون لطیفہ کے علاوہ دیگر امور زندگی ملکی نظم ونسق سے تعلق رکھنے والی کون سی ایسی ہستی ہے جس کی سرپرستی اور ہمت افزائی انھوں نے نہ کی ہو یا ان کے فن

کی اشاعت میں ان کا کردار اہم نہ رہا ہو۔ حکیم بجائے خود شاعر تھے مگر وہ اپنی شاعری پر توجہ نہ دے سکے۔

حکیم سید ظل الرحمٰن کی کتابوں کی فہرست پر اگر نگاہ ڈالیں تو یہ پتہ چلتا ہے کہ سوانح نگاری میں انہو نے زیادہ دلچسپی لی ہے۔ اس ذیل میں تذکرۂ خاندان عزیزی (۲۰۰۹۔۱۹۷۸)۔ حیات کرم حسین (۲۰۱۴۔۲۰۰۸۔۱۹۸۳)، حکیم اجمل خاں (۲۰۱۴۔۲۰۰۲)، راس مسعود (۲۰۱۷۔۲۰۱۱) اور ''دلی اور طب یونانی''، ''قانون ابن سینا اور اس کے شارحین ومترجمین''، اس کا انگریزی فارسی ترجمہ'' اطبائے عصر تذکرہ اہل دانش'' اور ''حیات کرم حسین'' (۲۰۱۶) وغیرہ حکیم ظل الرحمٰن کی سوانح نگاری سے متعلق عمدہ کارنامے ہیں۔ حکیم سید ظل الرحمٰن نے سفرنامہ نگاری سے بھی حد درجہ دلچسپی دکھائی ہے۔ ''ایران نامہ'' (۱۹۹۸) اور ''سفرنامہ'' (بنگلہ دیش) اس کی مثالیں ہیں۔

حکیم ظل الرحمٰن کی شخصیت کی سب سے بڑی خوبی اصولوں پر مبنی زندگی گزارنا ہے۔ اردو کے طالب علموں سے بے پناہ شفقت کا جذبہ اور اپنی زبان اور تہذیبی وراثت سے عشق نیز اس کے تحفظ کے ساتھ ساتھ یہ وراثت اگلی نسلوں تک کیونکر منتقل ہو اس کی فکرمندی ان کی زندگی کا اسلوب بن چکا ہے۔

مہمان نوازی، دلجوئی اور پڑھے لکھے لوگوں کی قدر افزائی ان کی شخصیت میں چار چاند لگا دیتی ہے۔ وقت کی پابندی، صفائی، آداب نشست و برخاست اور ضرورت سے زیادہ اسمائے صفات کا کسی شخص کی تعریف میں استعمال کرنا انھیں رنجیدہ کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی ہی ہستی جیسی کہ ظل الرحمٰن کی ہے اسی عالم، مفکر، دانشور اور تہذیبی نقاد نے حکیم احسن اللہ خاں کی شخصیت کی شرح کو موضوع بنایا ہے اور ان کی یہ کتاب صرف حکیم احسن اللہ خاں پر لگائے گئے ملک سے غداری کے الزام کی تردید نہیں کرتی، یہ تو ایک پہلو ہے جو اس کتاب کی اہم فکرمندی بنی ہے، اصل تو اس عہد کی تہذیبی علمی، روحانی، طبی اور ادبی منہاج و معیار کو روشن کرنا ہے جسے غالب، ذوق، مومن، صہبائی، شیفتہ، ظفر کے ساتھ ساتھ حکیم احسن اللہ خاں نے ایک معیار عطا کیا اور یہی وہ تہذیبی وعلمی مرقع ہے جس کی بازیافت حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی کتاب حکیم احسن اللہ خاں کا مقصد ہے۔

حکیم احسن اللہ خاں اپنے عہد کے سربرآوردہ طبیب ہی نہیں بلکہ سیاسی مدبر اور ادیب گر

بھی تھے۔علمی و ادبی سرپرستی ان کے مزاج کا اہم حصہ تھی۔یہی وجہ ہے کہ اس کتاب میں حکیم ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کے خاندانی پس منظر اور دیگر سوانحی امور کے علاہ ان کی شخصیت کے ایک گوشے معارف پروری پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

حکیم ظل الرحمٰن نے ادبی ،علمی اور طبی ہر ہر کتاب اور رسائل و جرائد کے پیش نظر ان کے بارے میں صحیح اطلاع بہم پہنچائی ہے۔حتی کہ حکیم احسن اللہ کی علمی و ادبی اور سیاسی امور میں ان کے انفراد پر روشنی ڈالنے کے لیے مرزا فرحت اللہ بیگ کی آخری شمع اور حال ہی میں شائع شدہ اردو میں الگ نوع کے ناول ''کئی چاند تھے سر آسماں'' کو بھی حوالے میں رکھا ہے یعنی ادبی نگارشات اور تاریخ نگاری کے لیے فکشن کے مطالعے کو بھی صائب گردانا ہے۔صرف اس امر کی تحقیق کے لیے کہ حکیم احسن اللہ خاں کے چہرے پر چیچک کے داغ تھے یا نہیں انھوں نے شمس الرحمٰن فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سر آسماں'' اور فرحت اللہ بیگ کی تحریروں سے وہ عبارت ڈھونڈ نکالی ہے جس میں ان کے چہرے پہ چیچک کے داغوں کے ہونے کا ذکر ہے تا کہ ادنیٰ سے ادنیٰ بات بھی عمیق مطالعے کے بعد کہی جا سکے۔ پھر پس ماندگان کے ذکر اور ان کے ممتاز تلامذہ کا ذکر کے ساتھ طب کے فن کا ذکر بعنوان حذاقت طب کے عنوان سے کیا ہے۔حزاقت بمعنی دانش کے ہوتے ہیں) حکیم احسن اللہ خاں کے طبی معمولات اور طریق کار سے متعلق حکیم ظل الرحمٰن کا مندرجہ ذیل بیانیہ ملاحظہ فرمائیں:

> حکیم صاحب کے دونوں جانب نسخہ نویس بیٹھے ہوئے تھے اور تخت پوش کے سامنے مریض دور ویہ لمبی لمبی چوکیوں یا کرسیوں پر تھے۔حکیم صاحب باری باری نہایت خندہ پیشانی سے دائیں اور بائیں جانب کے ایک ایک مریض کی نبض دیکھتے۔مریض کو خود اپنا حال بیان کرنے کی حاجت بہت کم پیدا ہوتی تھی۔مرض کی نوعیت سمجھنے کے لیے نبض دیکھنا ہی حکیم صاحب کے لیے کافی تھا۔عموماً دائیں ہاتھ کی نبض دیکھی جاتی ،لیکن کبھی کبھی دونوں کی نبض کا ملاحظہ ہوتا،مگر یہ اسی وقت جب مریض کوئی ایسی بات کہتا یا ایسی شکایت کا ذکر کرتا ،جو حکیم صاحب کے لیے غیر متوقع

> ہوتی۔حکیم صاحب شاذ و نادر ہی ایک دو سوال خود بھی کر لیتے تھے اور وہ زیادہ تر اپنی تشخیص کی تصدیق کے لیے ہوتا تھا۔مثلاً آپ کی شادی خاصی عمر گزر کر ہوئی یا بچپن میں سرسوں کا تیل بہت استعمال کیا یا آپ کے دائیں گردے پر ورم ہے۔پہلی بار درد ہوا اور بخار آیا تو آپ نے کسی طبیب سے رجوع نہیں کیا؟ وغیرہ۔تشخیص بہت جلد ہوتی اور پھر بے تاخیر ،مگر نہایت پست آواز میں بلکہ زیر لب،نسخہ نویس صاحب کو نسخہ لکھوا دیا جاتا۔کسی مریض کو کچھ پوچھنا ہوتا تو جھک کر پوچھ لیتا۔سوال کا جواب حکیم صاحب اسی طرح دو تین لفظوں میں اور اسی ہلکی آواز میں بتا دیتے تھے،نسخہ نویس کی طرف سر سے اشارہ کر دیتے کہ ان سے پوچھ لیجئے۔پورے ماحول پر متانت اور رعب کی فضا تھی (ص ۷)۔

حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے بلیغ بیانیہ کے ذریعے حکیم احسن اللہ خاں کے نہ کہ صرف طرز معالج کو مصور کیا ہے بلکہ حکیم احسن اللہ خاں سے قاری کا بھرپور تعارف پیش کر دیا ہے۔ ہاں تو یہ بات کہی جا رہی تھی کہ انھوں نے عالموں، شعراء اور دیگر امور زندگی سے وابستہ ضرورت مندوں کی حاجت روائی یا سرپرستی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔مثلاً حکیم صاحب نے ہی غالب کو نامہ لکھ کر ان کو اپنی فارسی منشورات کی اشاعت کی فرمائش کی تھی کیونکہ حکیم صاحب اپنی کتاب مجموعہ نثر نگاران فارسی میں غالب کی نثر کو شائع کرنا چاہتے تھے (ص ۔۸ پنج آہنگ کی اشاعت میں بھی انھیں کا اہم رول ہے(ص۱۴۲)۔مہر نیم روز کا سارا مضمون حکیم صاحب کا عطا کردہ ہے(ص ۔۹ غالب کا اردو دیوان پہلی بار (۱۸۴۱ء) دوسری بار (۱۸۴۷ء) میں چھپا تیسرا ایڈیشن منشی شیونرائن چھاپنا چاہتے تھے غالب تیار بوجوہ نہ تھے حکیم صاحب نے غالب کو اس امر کے لیے راضی کیا علاوہ ازیں بعض قصیدے غالب نے ان کی فرمائش پر لکھے۔ غالب نے جب سکہ بہادر ظفر لکھنے سے انکار کیا تو گواہ انھوں نے حکیم صاحب کو ہی کیا تھا۔

حکیم سید ظل الرحمٰن نے حکیم صاحب اور مومن کے تعلقات کے حوالے سے اہم معلومات پیش کی ہیں۔مومن خاں حکیم صاحب کے ماموزاد بھائی تھے، انشائے مومن کی اشاعت میں حکیم صاحب کا اہم رول ہے۔حکیم ظل الرحمٰن نے ظہیر احمد صدیقی (جنھوں نے مومن پر پی ایچ ڈی کی ہے) کے اس خیال کی تردید کی ہے کہ ان کا ایک خط اپنے بیٹے کا نام ہے جبکہ حکیم سید ظل الرحمٰن کی تحقیق کے مطابق مومن خاں کا کوئی بیٹا تھا ہی نہیں (ص ۱۰)۔

علاوہ ازیں حکیم سید ظل الرحمٰن نے حنیف نقوی کے ایک تحقیقی بیان کی تردید کی ہے کہ مجموعہ نغز (۱۲۲۱ھ) میں جس قاسم نے احسن اللہ خاں کا ذکر کیا تھا وہ حکیم احسن اللہ خاں نہیں ہیں (ص ۱۶۲) حکیم ظل الرحمٰن نے بتایا ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کی عقیدت خاندان ولی الٰہی سے رہی ہے۔شاہ اسحاق جیسے سخت گیر انگریز دشمن کی ہجرت پر کہا گیا ان کا قطعہ اردو میں نقل کیا ہے جو ثابت کرتا ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کا تعلق ایسے میں انگریزوں سے نہیں ہوسکتا تھا (ص ۱۱)۔

مختصر یہ کہ حکیم احسن اللہ خاں واقعی معارف پروری میں اپنی مثال آپ تھے۔ان کا کتب خانہ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی نذر ہوا۔حکیم ظل الرحمٰن نے رامپور رضا لائبریری میں ایسی کتابیں دیکھنے سے متعلق بیان درج کیا ہے جن کتابوں پر حکیم احسن اللہ خاں کی مہر ہے (ص ۱۶۵) حکیم احسن اللہ خاں کی کتابیں مثلاً مجموعہ نثر نگار ان فارسی، عجائب القصص، مراۃ الاشاہ (سلاطین کی تصاویر پر مبنی کتاب امیر تیمور تا بہادر شاہ ظفر) حکیم احسن اللہ خاں کی یادداشتیں، ۱۸۵۷ء کے حالات پر مبنی ہے۔ان کی کتاب احسن المجربات، ان جملہ کتب کے نسخہ جات، اشاعت اس کی محتویات پر حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی ناقدانہ رائے پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔خاص طور سے احسن المجربات جو طب کے موضوع پر ایک حکیم صاحب کے طبی تجربات پر مبنی حکمت کی اعلیٰ ترین کتاب ہے۔

یہاں ٹھہر کر ایک سوال یہ کیا جاسکتا ہے کہ حکیم سید ظل الرحمٰن کی زیر تبصرہ کتاب ''حکیم احسن اللہ خاں'' کا عنوان ''حیات حکیم احسن اللہ خاں'' کیوں نہیں ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے حکیم احسن اللہ خاں کی حیات اور کارناموں کے ذکر سے زیادہ دلچسپی ان کے عہد کی علمی وراثت کی سوانح مرتب کرنے یا اس کا تذکرہ مرتب کرنے میں لی ہے اور اسی نوع کا ذہن اس کتاب کے بین السطور سے جھانکتا نظر آتا ہے۔

ایک سوانح نگار ہی کی طرح انھوں نے ابتداً حکیم احسن اللہ خاں کی سوانح اور شخصیت کے سلسلے میں تقدمہ کے بعد حکیم احسن اللہ خاں کے خاندانی پس منظر کہ کیوں کر ان کا خاندانی سلسلہ نسب ابوبکر صدیق سے ملتا ہے کے علاوہ ولادت (۹۸-۱۷۹۷ء) وفات (۱۸۷۳ء)، ریاست فیروز پور، ریاست جھجھر سے ان کی وابستگی نیز مغل دربار سے حکیم احسن اللہ خاں کی وابستگی کیوں کر ہوئی یعنی اکبر شاہ ثانی کے دربار میں وہ کیوں کر ایک اہم اور نامی گرامی طبیب ثابت ہوئے اور ان کے طبی فرائض کی نوعیت کیا تھی؟ دربار میں ان کا رسوخ کیوں کر ہوا اور امور سلطنت میں خاص طور سے بہادر شاہ ظفر کے مشیر خاص اور وزیر اعظم وہ کیسے بنے؟ اور پھر پہلی جنگ آزادی کی ابتدا کے زمانوں میں ان کا کردار آہستہ آہستہ کیسے مسخ ہوتا چلا گیا اور جس کی اصل حقیقت کیا تھی؟ سے متعلق امور پر حکیم ظل الرحمٰن کا تاریخی بیانیہ کسی ادبی شہ پارے سے کم نہیں ہے جو قاری کو اپنے منفرد نثری اسلوب سے باندھ لیتا ہے۔

حکیم سید ظل الرحمٰن نے تقدمہ میں ہی لکھا ہے' کہ انھوں نے حکیم احسن اللہ خاں سے متعلق یہ کتاب کیوں لکھی ہے؟ وہ لکھتے ہیں۔

> انقلابیوں کو پہلے ہی دن سے ان (حکیم احسن اللہ خاں) سے شکایت ہوگئی تھی۔بدگمانی کے بعد ہر قدم کو مخالفت کے آئینہ میں دیکھا جاتا ہے۔ان کے ہر مشورہ اور ہر اقدام کا یہی حشر ہوا۔انھوں نے کمال زیرکی اور ہوشیاری سے اس بات کی کوشش کہ کسی نہ کسی طرح بادشاہ کا اقتدار برقرار رہے۔حکیم احسن اللہ خاں کے خلاف جو پہل شروع ہوئی اور انھیں متہم کرنے کے جس سلسلے کا آغاز ہوا، وہ بغیر کسی تحقیق کے مستقل اور مسلسل جاری رہا اور آج تک کوئی ایسی سعی نہیں کی گئی، جس نے صورت حال کے تجزیہ اور واقعاتی آئینہ میں اسے دیکھنے کا اہتمام کیا گیا ہو۔جن لوگوں نے ان کی طرف سے صفائی کی کوشش کی ہے، ان کے یہاں بھی تحقیق کی روشنی میں زیادہ کچھ نہیں کہا گیا ہے۔وہ ایک

ایسے المیہ کردار بن گئے ہیں، جن سے اپنے اور غیر دونوں بدگمان رہے۔ تاریخ میں ایسے ٹریجک کردار کی اور بھی مثالیں ہیں، جن کے ساتھ نہ ان کے زمانہ میں اور نہ بعد میں انصاف کیا گیا (ص ۱۲)

حکیم سید ظل الرحمٰن نے زیر تبصرہ کتاب میں حکیم احسن اللہ خاں کو نہ صرف یہ کہ انھیں ایک سچا قومی ہیرو ثابت کیا ہے بلکہ یہ بھی احساس دلایا ہے کہ احسن اللہ خاں کی سوانح مرتب کرنا کتنا ضروری تھا۔ وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ زمانے نے اس ہستی پر غداری کا الزام لگایا ہے جس نے انیسویں صدی کی علمی، طبی، روحانی، تہذیبی اور سیاسی زندگی کے تحفظ اور اشاعت میں اہم حصہ لیا تھا۔ ایسی ناعاقبت اندیشی پر افسوس ہوتا ہے۔ حکیم سید ظل الرحمٰن کی تحقیق کے مطابق حکیم احسن اللہ پر زمانۂ غدر یا پہلی جنگ آزادی ۱۸۵۷ء میں ان کے کردار کے حوالے سے جن جن طرح کے الزامات لگائے گئے ہیں اس کی تفصیل سید ظل الرحمٰن نے کتاب میں پیش کی ہے جسے کچھ اس طرح درجہ بند کیا جا سکتا ہے:

۱۔ سات تاریخ کو بارود خانہ میں دھماکہ ہوا یہ دھماکہ حکیم احسن اللہ کی ایما پر کیا گیا تھا (ص ۱۳)

۲۔ سلیم گڑھ کی توپوں کو ناکارہ بنانے میں لوگوں نے احسن اللہ خاں، محبوب علی خاں اور ملکہ زینت محل کو اس کا ذمہ دار قرار دیا (ص ۱۴)

۳۔ حکیم پر یہ الزام تھا کہ وہ باغیوں کو تنخواہ نہیں دے رہے ہیں (ص ۱۵)

۴۔ جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے مطابق یہ الزام تھا کہ انھوں نے ایک خط انگریزوں کی مدد کے لیے لکھا تھا جو قلعہ میں بند تھے (ص ۱۶)

۵۔ یہ بھی الزام لگایا گیا کی غدر میں بدمعاشوں کو جو لوٹ مار کرتے ہوئے گرفتار ہوئے تھے حکیم احسن اللہ خاں نے انھیں رشوت لے کر رہا کر دیا (ص ۱۷)

۶۔ بہادر شاہ کی بیگم نے یہ الزام لگایا کہ ان کے پوشیدہ خزانہ کا سراغ حکیم صاحب نے ہی دیا تھا (ص ۱۸)

کل ملا کر انھیں انگریزوں کا وفادار سمجھا گیا اور ان پر باغیوں کے ساتھ غداری کرنے کا الزام لگایا گیا۔ دوسری طرف انگریزی حکومت تھی جس نے کبھی بھی انھیں اپنا وفادار نہیں گردانا یعنی

حکیم صاحب کی شخصیت اس عہد میں ایک عجیب وغریب المیہ سے دوچار رہی۔ انھیں بار بار بادشاہ کی نظر میں بھی غدار ثابت کرنے کی کوششیں کی گئیں لیکن بادشاہ تھا کہ جس کو حکیم احسن اللہ خاں پہ کبھی بھی شک نہیں ہوا۔ یہ کتاب ان مذکورہ بالا الزامات کی تردید مستند حوالوں سے کرتی ہے۔ حکیم سید ظل الرحمٰن نے جن حوالوں سے مذکورہ بالا الزامات کو باطل قرار دیا ہے اس کی بابت لکھتے ہیں:

ان کی زندگی کے اس حصے سے متعلق، جس میں ۱۸۵۷ء کے بعد دہلی سے باہر ان کا قیام رہا، اور جس کا تعلق بظاہر ان کے گوشۂ گم نامی سے ہے، خوش قسمتی سے مجھے بعض ایسے ماخذ دستیاب ہوئے، جن تک دوسرے حضرات کی رسائی نہیں ہوئی تھی اور جنھیں بطور حوالہ استعمال نہیں کیا گیا تھا۔ ان ماخذ کی روشنی میں ان کے بعض علمی وادبی اکتسابات اور ان کے زندگی کے وہ گوشے سامنے آئے، جو اب تک پردہ خفا میں تھے۔ اس سلسلہ کے حوالوں میں قرابادین احسن، بیاض طبی، دستور علاج عنین (عنین یعنی ہجڑا، نامرد یعنی جنسی کمزوری)، بیاض مملوکہ نعیم الدین، بیاض برادر سید وارث علی کے خطی نسخوں کے علاہ خاص طور پر ۱۸۷۱ء کے عمدۃ الاخبار، بھوپال کے شمارے بہت اہم ہیں۔ ان شماروں سے بھوپال اور بڑودہ کی ریاستوں سے ان کی وابستگی ملتی ہے۔ بعض قدیم طبی رسالوں اور ادھر چند برسوں میں شائع ہونے والی بعض کتابوں مثلاً 'غداروں کے خطوط' اور 'سوانح مولوی سمیع اللہ' سے بھی بہت مدد لی ہے۔ ان تاریخی حقائق کی روشنی میں اس الزام کا مطالعہ، ہندوستان کی جدو جہد آزادی کی تاریخ کے سلسلہ میں اہمیت کا حامل سمجھا جائے گا (ص ۱۸)

یہ تو اہم حوالے ہیں ہی جن کا ذکر انھوں نے کر دیا ورنہ صحیح بات تو یہ ہے کہ اس ایک شخص کی علمی وادبی زندگی کا خاکہ مرتب کرنے کے لیے حکیم سید ظل الرحمٰن نے ۸۷ کتابوں سے رجوع کیا

ہے۔حکیم احسن اللہ خاں کی شخصیت پر شرح و وبسط کے ساتھ کتاب تو نہیں لکھی گئی البتہ ایک آدھ مقالہ سپرد قلم کیا گیا ہے لیکن یہ سید ظل الرحمٰن ہیں جنھوں نے ۲۲۴ صفحات پر مبنی ایک ایسی کتاب حکیم احسن اللہ خاں پر لکھی ہے جس کے ذریعہ نہ کہ حکیم احسن اللہ خان کی شخصیت کھل کر سامنے آتی ہے بلکہ حکیم سید ظل الرحمٰن کی شخصیت اور علم دوستی نیز ان کی قومی زندگی کی تصویر بھی ابھر آتی ہے۔

حکیم احسن اللہ خاں پر جو الزامات عائد کیے گئے اس کی تفصیل پچھلے صفحے پر آپ نے ملاحظہ فرمایا جن کے جوابات یکے بعد دیگرے مع حوالہ حکیم سید ظل الرحمٰن نے دیئے ہیں۔مثلاً دھما کے کی تردید بحوالہ غداروں کے خطوط (ص ۱۳۱) سے کیا ہے۔جس میں ایک مخبر کی ۷/اگست ۱۸۵۷ء کے اس واقعہ کی اطلاع دستیاب ہے یہ کہہ کر کہ اس سے حکیم کا کوئی تعلق نہ تھا (ص ۴۵)۔اس کے علاوہ حکیم سید ظل الرحمٰن نے سلیم قریشی، گوری شنکر جو انگیزوں کا مخبر تھا، غلام حسن کے بیانات نقل کیے ہیں جس سے اس الزام کی تردید ہوتی ہے (ص ۴۶)۔ علاوہ ازیں عبد اللطیف اور جیون لال کے بیانات جب سامنے آئے تو باغی اپنے اتہام پر شرمندہ ہوئے (ص ۴۸)۔ یہ بھی ان کی بے گناہی کا ثبوت ہے۔

دہلی اردو اخبار میں خود حکیم احسن اللہ خاں صاحب کا بیان نیز بہادر شاہ کا غدر کا فرمان ۳۸ مورخہ ۱۹/اگست ۱۸۵۷ء بنام افسران والٹیئر رجمنٹ کے نمبر ۶ کی دیسی پیدل ان الفاظ میں درج ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حکیم انگریزوں کے ساتھ نہیں تھے۔ بادشاہ ظفر کی یہ دلگیر آواز سنیے:

> مزید برآں جو مال تم حکیم صاحب کے گھر سے لوٹ لائے تھے، وہ بادشاہ کا ہے۔پس ضروری ہے کہ اس تمام مال کا پتہ لگا کر ہماری جناب میں حاضر کرو اور وہ لوگ جن کے اشتعال دلانے سے مال مذکورہ لوٹا گیا ہے، مستوجب سزائے سخت ہیں، انھیں عدالت سے سزا ملے گی۔اگر تم اس کو منظور نہ کروگے تو تم مجھے یہاں سے دست بردار ہونے دو۔خواجہ قطب صاحب کی درگاہ پر مجاور بن کر رہوں گا اور اگر یہ بھی نہ ہونے دیا تو تمام بندشوں سے آزاد ہو کر کہیں چلا جاؤں گا۔جو لوگ کہتے ہیں کہ مجھے روک کر رکھیں

> گے۔وہ کیوں کر روکتے ہیں۔انگریزوں کے ہاتھ نہ مارا گیا تو تمہارے ہی ہاتھ سے مارا جاؤں گا۔اور معلوم ہو کہ جو ظلم عوام پر روا رکھا جا رہا ہے یہ ان پر نہیں، خود مجھ پر کیا جا رہا ہے۔پس تم پر لازم ہے کہ کسی صورت سے بھی اس کا انسدا کرو، ورنہ مجھے جواب صاف دیدو۔میں ہیرانگل کر خودکشی کرلوں گا۔مزید براں منجملہ دیگر ایشیاء کے حکیم صاحب کے مکان سے ایک چھوٹی سی صندوقچی بھی چوری کی گئی ہے، جس میں ہماری مہر شاہی تھی۔۱۷/اگست ۱۸۵۷ء سے بغیر مہر کے کوئی کاغذ کارآمد نہیں ہوسکتا (ص ۱۹)

''۱۸۵۷ء کی بارہ قدیم یادگار کتابیں'' (ص ۶۶۴) کے حوالے سے حکیم ظل الرحمٰن نے لکھا ہے:

> ۱۹/ اگست: مرزا مغل کو حکم دیا گیا کہ احسن اللہ کاں کے مکان سے گارڈ ہٹا لیا جائے۔بہت سے افسر صحن قلعہ میں جمع ہوئے اور یہ کہا کہ ''ہمیں اطمنیان ہو گیا ہے کہ بارود خانہ کو اڑانے کا تعلق حکیم صاحب سے کچھ نہ تھا (ص ۲۰)

حکیم سید ظل الرحمٰن نے اس حقیقت پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں دہلی کے عوام میں کتنے مقبول تھے لہٰذا سرگزشت دہلی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> بارود خانہ میں ۵۰۷ آدمی جو کام کرتے تھے، ان میں سے ۱۳ آدمیوں کے سوائے سب اڑ گئے تھے۔حکیم صاحب کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ان کے ساتھ جو بدسلوکی کی گئی اس پر تمام شہر دہلی بند ہو گیا اور مسلمان بہت غمگین ہوئے کہ اس طرح حکیم صاحب سے فوج بدسلوکی کرتی ہے اور ان کو یقین تھا کہ وزیر شاہ دہلی (حکیم احسن اللہ) سپاہیوں کے ہاتھ مارا جائیگا، لیکن ان مسلمانوں نے کہا کہ ہم فوج کو بھی نہ چھوڑیں گے (ص ۲۱)

ان شواہد کی روشنی میں حکیم ظل الرحمٰن نے ان محققین کی تردید کی ہے جنھوں نے افواہ کو حق

سمجھا اور حکیم احسن اللہ خاں کو مورد الزام ثابت کیا۔ حکیم ظل الرحمٰن لکھتے ہیں:

اب اس کو کیا کیا جائے کہ اس سب کے باوجود نہ صرف اسلم پرویز بلکہ مولانا آزاد اور اس موضوع پر لکھنے والے بعض دوسرے حضرات نے معاصر شہادتوں اور بعد کے دوسرے ثبوتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے، کسی تحقیق کے بغیر، بہت آسانی سے حکیم صاحب کو اس سلسلہ میں متہم قرار دیا ہے اور ان کے خلاف ''بد گمانی کو بے اصل نہیں'' کہا ہے (ص ۲۲)

وہ لوگ جنھوں نے انقلاب کے منصوبے کو ناکام بنایا ان میں مرزا الٰہی بخش، رجب علی محبوب علی خاں، ملکہ زینت محل، گوری شنکر اور جیون لال کے نام سرفہرست ہیں۔ یہ سبھی لوگ جو انگریزوں کے وفادار ہیں یک زباں ہوکر حکیم صاحب کو انقلابیوں کا حمایتی سمجھتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں اس الزام کی حقیقت کہ حکیم احسن اللہ خاں باغی فوجوں کی تنخواہ نہیں دے رہے ہیں:

وہ (فوج کے افسر) شاہزادوں کو قید کرنے اور حکیم احسن اللہ خاں کو قتل کرنے کی دھمکیاں دے رہے تھے اور کہہ رہے تھے کہ ان کی تنخواہیں نہ دی گئیں تو وہ شہر کو آپس میں تقسیم کر کے لوٹ مار شروع کر دیں گے۔ وہ اپنے مطالبات کو منوانے کے لیے کافی دیر شور مچاتے رہے۔ مرزا مغل نے اپنی جان بچانے کے لیے آخر مرزا الٰہی بخش کو بلا بھیجا، وہ ان کو دلاسہ وغیرہ دے کر بادشاہ کے پاس لے گیا۔ بادشاہ نے کہا اس کے پاس کوئی رقم نہیں ہے، جو وہ ان کو دے سکے۔ اس پر فوج کے افسروں نے دھمکی دی کہ وہ شاہی خاندان کے تمام افراد کو قتل کر کے محل اور شہر کو لوٹ لیں گے۔ یہ سن کر بادشاہ اپنے تخت سے اٹھ کھڑا ہوا اور اپنے تخت کی گدی ان افسروں کے سامنے پھینک کر حکم دیا کہ شاہی محل کے تمام نوادرات اور انہیں خاندان کی بیگمات کے زیور ان کے حوالے کیے

جائیں۔ اس کے بعد وہ کعبہ کی طرف رخ کر کے رونے لگا اور کہا کہ اسے اپنے گناہوں کی سزا مل رہی ہے۔ اسے بھی اگر انگریزوں کے ساتھ قتل کر دیا جاتا تو اس کی اتنی بے عزتی نہ ہوتی۔ بادشاہ کو اس طرح زور و شور سے روتے دیکھ کر بیگمات اور وہاں پر موجود درباریوں کے بھی آنسوں نکل آئے۔ فوج کے افسر اپنی لاچاری اور غربت کے باوجود یہ دیکھ کر بہت شرمندہ ہوئے (ص ۲۳)

حکیم صاحب اس حوالے سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں جو برحق ہے کہ:

جب بادشاہ کے پاس فوجیوں کو دینے کے لیے روپیہ نہیں تھے تو حکیم احسن اللہ خاں بیچارے کہاں سے روپیہ دے دیتے۔ مگر وہ چونکہ مغل دربار کے بہت بااثر شخص تھے، لہٰذا سب آئی گئی ان کے سر رہتی تھی (ص ۲۴)

اس امر کا کہ زینت محل کے پوشیدہ خزانہ کا سراغ احسن اللہ نے دیا تھا سراسر غلط ہے۔ حکیم ظل الرحمٰن کے مطابق:

پنجاب میوٹنی ریکارڈ ۱۸۹۷ء جلد ۲ کے مطابق خزانہ کا پتہ حکیم صاحب نے نہیں، بلکہ زینت محل کے بیٹے اور ولی عہد مرزا جوان بخت نے میجر ہڈسن کو بتایا تھا۔ وہ اس خزانہ کی پوشیدگی کا واحد رازدار تھا (ص ۲۵)

حکیم احسن اللہ خاں کا ولیم فریزر کے لاکھ دباؤ ڈالنے پر بھی اس امر سے انکار کرنا کہ وہ شمس الدین کو آگاہ کر دیں کہ خانم پر فریزر کی نگاہ ہے وہ اس کا خیال دل سے نکال دیں۔ ذرا اس واقعے پر حکیم صاحب کی نقل کردہ بیانیہ ملاحظہ فرمائیں:

اس اعتماد کے لئے میں صاحب کلاں بہادر کا ممنون ہوں، لیکن نہ تو میرا شمس الدین احمد پر کوئی داب یا اثر ہے اور نہ یہ میرا منصب

ہے کہ میں ان کے پاس آپ کا پیغام لے جاؤں۔ کیوں، منصب
کیوں نہیں؟ فریز نے چیں بہ جبیں ہو کر کہا۔'' کیا آپ سرکار کمپنی
کے وفادار نہیں ہیں۔
خطا معاف لیکن میں نہیں گمان کرتا کہ اس معاملے کا کوئی ربط
وفاداری سرکار کمپنی سے ہے۔ حکیم صاحب نے بھی تیوری پر بل
لا کر جواب دیا۔'' اور بالفرض اگر ہو بھی تو میں نمک خوار بادشاہ کا
ہوں، نمک خوار کمپنی نہیں (ص ۲۶)

اس پورے واقعے کو پیش کرتے ہوئے حکیم صاحب کی اس رائے میں صد فی صد صداقت نظر آتی ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کا وجود انگریزوں کے لیے ہمیشہ ناپسندیدہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے حکیم صاحب پر لگائے گئے الزام پر حیرت کا اظہار کیا ہے اور مورخین پر سخت گرفت کی ہے۔ خیران الزامات کی تردید کے بعد حکیم سید ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کی وابستگی جن جن ریاستوں سے رہی اس کا کا ذکر شواہد اور مستند حوالون کے ذریعے کیا ہے جیسے ریاست جے پور کی بدمعاملگی یعنی بے ایمانی، ریاست بھوپال میں افسر الاطبا کے عہدے پر تقرری، ریاست بڑودہ (جہاں ان کا انتقال ہوا) کی طرف سے اعزاز واکرام (ص ۲۷)۔

بہادر شاہ ظفر کے سب سے اہم نقاد اور مبصر ڈاکٹر اسلم پرویز اور اس عہد کے ایک شخص معین الدین جو انگریزی سرکار کا پکا طرفدار تھا سبھی لوگ اپنے اپنے بیانات میں جو کچھ بھی لال قلعہ میں ۴۹ انگریز عورتیں اور بچوں کے ساتھ ہوا اور ۱۶ مئی کو فوج نے بادشاہ سے ان کی حوانگی کا مطالبہ کیا تو احسن اللہ خاں نے ان کو بچانے کی مطلق فکر نہیں کی تھی، اس کو صحیح مانتے ہیں۔ حتیٰ کہ یہ بات ظفر کے نقاد اسلم پرویز بھی از روئے تاریخی حقائق صحیح قرار دیتے ہیں لیکن ان مورخین کو یہ بات پھر بھی سمجھ میں نہیں آئی کہ احسن اللہ خاں نے ان انگریزوں کو بچانے کی کیوں فکر نہیں کی؟ ایسے میں حکیم سید ظل الرحمٰن کا اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ'' یہ واقعہ حکیم صاحب کی انگیریزوں سے دشمنی کا کھلا ثبوت ہے، شک وشبہے سے خالی ہے اور حکیم احسن اللہ خاں کو انگریز دشمن ثابت کرتا ہے۔'' حکیم سید ظل الرحمٰن کی اس رائے سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔

علاوہ ازیں (بقول جیون لال ایک انگریز پرست اور غدار) بریلی سے جنرل بخت کی قیادت میں آئی فوجوں کا حکیم احسن اللہ خاں کے ذریعے استقبال کیا جانا (ص ۷۸) موسم برسات میں باغی سپاہیوں کے لیے مکان کا انتظام کرنا (ص ۷۸) حکیم عبدالحق ایک انگریز دشمن کے الزام کو غلط ثابت کرنا اور اسے بچانے کی کوشش کرنا (ص ۷۹) حکیم احسن اللہ خاں کا شہزادگان کو مختلف رجمنٹوں کی کمان لینے کا حکم صادر کرنا (ص ۸۲) کیا یہ کسی بھی صحیح الدماغ آدمی کو سمجھنے کے لیے کافی نہ ہوگا کہ ان کو کیوں نہیں اولین مجاہدین آزادی کا سپاہی قرار دیا جائے۔ جب بہادر شاہ پر انگریزوں نے مقدمہ قائم کیا تو یہاں بھی حکیم احسن اللہ خاں کو بادشاہ کا حریف بتایا کیا گیا۔ اس سلسلے میں حکیم سید ظل الرحمٰن کی مندرجہ ذیل عبارت کو غور سے پڑھنے کا تقاضہ احسن معلوم ہوتا ہے:

۲/اپریل کو کمیشن نے فیصلہ سنایا اور سات ماہ کی نظر بندی کے بعد
شاہ رنگون جلاوطن کیا گیا۔ مقدمے میں حکیم احسن اللہ خاں کے
بیانات کو لے کر انھیں شاہ مخالف اور مزید متہم کرنے کی کوشش کی
گئی ہے، کسی کے لیے بھی اس سے انکار کی گنجائش نہیں ہے کہ
جہاں تک حکیم احسن اللہ کاں کی گواہی اور بیانات کا تعلق ہے وہ
صرف ان کی مجبوری اور حالت کا اقتضا ہے۔ انگریزوں کو بہر حال
بہادر شاہ پر فرد جرم عائد کر کے انھیں خطا وار ثابت کرنا اور ان کی
معزولی کو جائز قرار دینا تھا۔ اس میں حکیم احسن اللہ خاں یا
دوسرے گواہوں کے بیانات اور شہادتوں کی رتی برابر کوئی اہمیت
نہ تھی۔ مقدمہ کیا تھا محض خانہ پری اور سوچے سمجھے منصوبے کے
تحت ایک دکھاوا ظابطے کی کاروائی تھی۔ وہ تو ظلم واستبداد، دہشت
وغارتگری اور غیر ملکی وغیر جمہوری حکومت کا زمانہ تھا۔ آج اکیسوی
صدی اور آئینی وجمہوری دور میں جب کہ انسانی حقوق کی عالمی
اور ملکی سطح پر بہت سے تنظیمیں کام کر رہی ہیں، پولس جس طرح
زبردستی بیانات دلواتی ہے، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ انیسوی

صدی کے اس ملک دشمن زمانہ میں جو حالات تھے ان کا آج تصور
بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔الزام تراشی اور کسی کے خلاف بھی کچھ
لکھنا اور کہنا بہت آسان ہے لیکن اس وقت جو سنگین اور خطرناک
صورت حال تھی ،اس میں حکیم صاحب نے متوازن بیان دیا، وہ
اپنی جگہ قابل ستائش ہونا چاہیئے، نہ کہ لائق تعزیر (ص ۲۸)

حکیم صاحب نے اس سلسلے میں مزید وضاحتیں بڑی ہی عرق ریزی سے پیش کی ہیں۔ملاحظہ فرمائیں:

حکیم احسن اللہ خاں کی برأت کا بہت بڑا ثبوت وہ مخالفانہ بیان
ہے کہ جو ایک عیسائی مختار غلام عباس نے بہادر شاہ کے مقدمہ کے
دوران دیا تھا۔ یہ بیان سراسر حکیم احسن اللہ خاں کے خلاف تھا اور
اس سے اس آفت کی گھڑی میں عیسائیوں اور انگریزوں سے حکیم
صاحب کی مخالفت اور دشمنی ظاہر کرنی مقصود تھی۔ میں سمجھتا ہوں
کہ حکیم صاحب پر انگریزوں کی مواقفت کے الزام کی تردید میں
تنہا مختار غلام عباس کا یہ بیان بہت کافی ہے۔اس نے اپنے بیان
میں کہا:

میں مرزا عظیم بیگ (جو بے قاعدہ سواروں کے ایک پینشن یافتہ
افسر تھے) کے مکان میں روپوش ہوا۔ جہاں میں ایک دن اور
ایک رات رہا۔دوسرے روز وہ کہنے لگے کہ میری روپوشی کی خبر
ہمایوں کو ہوگئی ہے، مسٹر جارج اسکنیر بھی انہی کے مکان میں
روپوش تھے۔مرزا عظیم بیگ جن کے یہاں ہم رہتے تھے، بادشاہ
کے پاس ہماری حفاظت کے لیے گارڈ لینے گئے۔انھوں نے ایک
گھنٹہ بعد خبر بھیجی کہ طبیب شاہی احسن اللہ خاں بوجہ عیسائیوں کو
پناہ دینے کے ان سے (یعنی مرزا عظیم بیگ) بہت ناخوش ہوئے
ہیں(کیوں کہ احسن اللہ خاں، مرزا صاحب کے قرابت دار

تھے) اور ہمیں فوراً ان کے مکان سے نکل جانا چاہیے (ص ۲۹)

آگے حکیم سید ظل الرحمٰن لکھتے ہیں:

اس ہنگامہ دار و گیر میں حکیم صاحب نہ باغیوں کے مخالف
تھے۔اور نہ ان کے موافق۔ان کا تعلق اس تیسرے طبقے سے
تھا، جو باغیوں کی کامیابی پر یقین نہیں رکھتا تھا۔اور وہ سمجھتا تھا کہ
ان کا عمل بادشاہ کو سخت نقصان پہنچا سکتا ہے۔ یہ لوگ ہر قیمت پر
بادشاہ کا اقتدار برقرار رکھنا چاہتے تھے۔اور بادشاہ کا وقار اور ان
ک عزت و حرمت بچانے کی کوشش میں تھے۔ان کی وجہ سے
جنگ آزادی کو کسی قسم کا نقسان نہیں پہنچا اور نہ یہ کسی طرح اس
کے آڑے آئے۔ اس زمانے میں ہر ذی شعور کو صورت حال کا
اندازہ تھا۔ بادشاہ خوب اچھی طرح سمجھتے تھے کہ ان کی حکومت چند
روزہ ہے۔جلد ہی انگریز ہندوستان پر قابض ہو جائں گے اور لال
قلعہ میں جو چراغ ٹمٹما رہا ہے، اس کی روشنی گل ہو جائے گی (ص
۳۰)۔

کیا اب بھی اس امر کی وضاحت کی ضرورت ہے کہ حکیم صاحب کا کردار ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کے دوران کس نوع کی سیاسی قدروں کا پاسدار تھا اور انھوں نے اپنے آقا سے کیوں کر وعدہ وفا کرنے کا رشتہ جیتے جی بنائے رکھا۔اگر اس کتاب کو آپ پڑھیں تو آپ اس نتیجے پر بھی پہنچیں گے کہ حکیم احسن اللہ خاں کے اس وقت جتنے جگری دوست تھے سب کے سب انگریز مخالف تھے سوائے غالب کے جن کی انگریز دشمنی سے نہ انگریزوں کا کچھ بگڑ سکتا تھا نہ بادشاہ پرستی سے بادشاہ کو۔یہی وجہ ہے کہ حکومت انگلشیہ کی جانب سے جن جن ہندوستانیوں کو خطابات وانعامات اور جاگیر عطا کی جاتی رہی ہیں۔ ان میں دور دور تک حکیم احسن اللہ خاں کا نام نہیں ہے۔کیوں نہیں ہے؟ مورخین کو اس تاریخی صداقت کو شرحیاتی فکرمندی کا حصہ بنانا چاہیے اور حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے اس پر نگاہ رکھی ہے۔

حکیم سید ظل الرحمٰن نے غالب کے ان خطوط کا بھی حوالہ دیا ہے جن کے مطالعے سے ان کے معروضات کی توثیق ہوتی ہے۔ مثلاً خط ۱۲؍جون ۱۸۵۹ء بہ نام شیونارائن، نومبر ۱۸۵۸ء بنام مرزا تفتہ، یکم اپریل ۱۸۵۸ء بہ نام حکیم غلام نجف خاں اور ۲۸؍جولائی ۱۸۵۹ء بہ نام نواب حسین مرزا۔ ان جملہ خطوط کے مطالعے سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ حکیم صاحب پر انگریزوں کی نظر ہے اور حکم ہے کہ وہ بغیر اطلاع کے دہلی سے باہر نہ جائیں۔ ہر ہفتے کچہری میں حاضر ہوں وغیرہ۔ غالب کی بار بار اصرار کے باوجود بھی انھوں نے کسی بھی اس عہد کے گورنر جنرل کے دربار میں حاضری نہیں دی نہ انھیں کبھی کسی انگریزی سرکار کے دفتر یا دربار کے کسی پروگرام میں مدعو کیا گیا۔ ایسا کیوں؟ اس پر غور کرنا چاہیے۔

حکیم سید ظل الرحمٰن نے حکیم صاحب پر لگائے گئے الزامات کی تردید میں جذبات سے گریز کرتے ہوئے معروضی رائے قائم کی ہے اور شواہد، استناد اور حواشی و حوالے کا حد درجہ خیال رکھا ہے۔ حالانکہ غدر کے بارے میں اور غدر جنگ آزادی ہے یا نہیں؟ وہ جو انگریزوں کے ساتھ اور وہ جو باغیوں کے ساتھ تھے، ان کی اصل صورت کیونکر دکھائی جائے، اس سلسلے میں بیشتر مؤرخین نے فاش غلطیاں کی ہیں جیسے پرشوتم سالوی نے اپنی کتاب A long Drawn War میں حکیم کی حویلی کے لٹنے کا ذکر تو کیا ہے مگر اس نے جنگ آزادی کے سپاہیوں کی فہرست میں حکیم احسن اللہ خاں کو شامل نہیں کیا ہے اور یہ ایک بڑی غلطی ہے۔ اس نوع کی غلط معلومات سے انگریزی کتابیں جو تاریخ کے مذکورہ مسائل پر مبنی ہیں بھری پڑی ہیں۔ یہ بات بھی از روئے حکیم ظل الرحمٰن غلط ہے کہ جب حکیم صاحب کے خطوط باغیوں کے ہاتھ لگے اور باغیوں نے حکیم صاحب کو قتل کرنا چاہا تو بادشاہ ظفر نے انھیں بچایا اور پھر حکیم نے بادشاہ کو متنبہ کیا کہ برٹش حکومت کے سامنے ہتھیار ڈال دیں۔ بادشاہ نے جب ایسا کیا تو بدلے میں حکیم نے ان پر چلائے گئے مقدمے میں ان کو بچانے کے لیے معتدل بیان دیا۔ بہت سے مورخ یہ بھی لکھتے ہیں کہ حکیم صاحب نے بادشاہ کے خلاف بیان دیا۔ یعنی بے پر کی اڑا دی گئی ہے اور یہ باتیں تحقیق سے عاری باتیں ہیں۔ ان جملہ حقائق پر حکیم سید ظل الرحمٰن کے تحقیقی معروضات قرین قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ اس وقت جنرل سدھاری، ہیرا سنگھ بریگیڈیر ہریانہ رجمنٹ گوری شنکر، جیون لال، مولوی سرفراز، ماسٹر رام چندر، چمن لال، زینت محل اور الٰہی بخش خاں معروف

(جو مخبری انگریزوں کے واسطے کرتے تھے۔ یہ وہ معروف ہیں جو انگریزوں کو یہ بتاتے تھے کہ بادشاہ کے عزیز و اقارب میں کون ایسا ہے جو باغیوں کے قریب رہا ہے۔ یہی وجہ ہے انگزیری مورخین معروف کو Traitor of Delhi سے موسوم کرتے ہیں) اور جن انگریزوں یا انگریزی زبان کے مورخین نے حکیم احسن اللہ خاں اور معروف کے فرق کو نہیں سمجھا ہے، ان کی تاریخ نگاری کی صحت مشکوک ہے۔ William Dal Rymple نے اپنی کتاب The Last Mughal کے ابتدائی حصے بعنوان Dramatio Personae میں یہ لکھا ہے کہ حکیم صاحب جن کے زینت محل سے تعلقات اچھے نہ تھے ۱۸۵۷ء کے غدر کے زمانوں میں اچھے ہو گئے تھے اور ریمپل نے یہ بھی کہا ہے کہ حکیم صاحب نے بادشاہ کے خلاف ثبوت فراہم کیے (ص ۳۱)۔

بہادر شاہ ظفر کے بارے میں کہ وہ انگریزوں کے خلاف تھے یا طرفدار، اس پر بھی کئی رائے سامنے آئی ہیں جو تحقیق سے عاری ہیں اور غیر سائنسی مطالعے کی مثالیں ہیں۔ ریمپل نے لکھا ہے کہ Zafar was no Friend of the British۔ عقل اگر ہو تو سمجھنے کی ضرورت یہیں پر تھی کہ حکیم احسن اللہ خاں آخر کس کے بہی خواہ یا دوست تھے؟ ظفر برٹش کے دوست نہیں تھے تو کیا اس حقیقت کے پیش نظر شبہ نہیں کیا جا سکتا کہ حکیم بھی برٹش کے دوست نہیں ہوں گے لیکن ریمپل نے اس پر غور اس لیے نہ کیا کیونکہ کہ بہر صورت وہ انگریز ہیں۔ Wikipedia نے بھی یہی باتیں ریمپل کے حوالے سے لکھی ہیں۔

اسلم پرویز کی کتاب بہادر شاہ ظفر: شخصیت اور شاعری کا انگریزی ترجمہ اطہر فاروقی نے کیا ہے بعنوان "The Life and Poetry of Bahadur Shah Zafar"۔ وہ Introduction کے تحت بہت پتے کی بات اس امر کی وضاحت میں لکھتے ہیں کہ بہادر شاہ کی ۱۸۵۷ء میں کیا پوزیشن تھی۔ آیا وہ حکومت برطانیہ کے حمایتی تھے یا باغی۔ وہ لکھتے ہیں:

> The treaties on Zafar, appearing between 1857 and 1957, primarily display two paradoxical approaches: several authors depicted him as a hero of the war of 1857 while others portrayed him as British agent. The emperor's favourite wife, Begum Zeenat Mahal,

could be held responsible for the latter perception - involved as she was in secret deals with the British, in a bid to get her son Jawan Bakht appointed as successor of the throne. Though these efforts did not yield any results for the begum, they certainly brought the emperor's name into disrepute (p 32).

حکیم سید ظل الرحمٰن اپنی اس کتاب میں ایک بیدار مغز تاریخ داں اور اسکالر ہونے کے ثبوت ہر ہر قدم پر دیتے ہیں اور سخن فہم ہونے کو ترجیح دیتے ہیں کسی کے طرفدار نہیں۔ انہیں معلوم ہے کہ ۱۸۵۷ء کے آس پاس کے ہندوستان میں بیسویں صدی کے قومی اور وطنی آئیڈیالوجی کا چہرہ صاف نہیں تھا۔ ان کی نگاہ حکیم صاحب کی اصل تصویر پیش کرتے وقت ان مباحث پر ہے کہ ۱۸۵۷ء کی کی بغاوت کو کیا نام دیا جائے؟ جنگ آزادی کی اولین کوشش یا کیا؟ محمود فاروقی نے اپنی کتاب Besieged Voices from Delhi 1857 میں ساتھ ہی S.N. Sen، Eric Strokes، R.C. Majumdar، V.D. Sawavkar، P.C. Joshi اور S.D. Chaudhary وغیرہ جیسے مورخوں نے اس پر غور کیا ہے کہ یہ جنگ آزادی تھی یا نہیں؟ غور کرنے کی ضرورت اس لیے پڑی کیونکہ اس سے پہلے ایسی لڑائی کی ضرورت نہیں پڑی تھی کیونکہ برطانوی حکمرانوں سے کسی راجہ کو پریشانی نہیں تھی اور اب غدر کے وقت انہیں راجاؤں اور نوابوں پر خطرات کے بادل منڈرانے لگے تھے۔ ساتھ ہی مذہب اور تہذیب کے خطرے میں پڑ جانے کا بھاری مسئلہ آن کھڑا ہوا تھا۔ مجومدار اسے قومی جنگ نہیں مانتے۔ ایس این سین اور ایرک اسے بغاوت قرار دیتے ہیں۔ پی سی جوشی، چودھری اور کے سی یادو کا خیال ہے کہ بغاوت تو ہوئی مگر آزادی کا واضح تصور بغاوت کرنے والوں کے ذہن میں نہیں تھا۔ Twilights of the Mughals میں باغیوں کے اس عمل سے عوام پر کیا اثرات مرتب ہوئے تھے نیز برطانوی شہریوں، ملیٹریوں پر اس ہنگامے کے کیا اثرات مرتب ہوئے اس کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ آج یہ بات بھی تاریخی طور پر ثابت ہو چکی ہے کہ غدر کے وقت ظفر بادشاہ شطرنج نہیں کھیل رہا تھا بلکہ پیسے جمع کر رہا تھا، حکم جاری کر رہا تھا، عوام کی زندگی بچا رہا تھا۔ باغی اس کے حکم پر چل رہے تھے۔ مرزا مغل کی صدارت میں باغیوں کی میٹنگ ہوئی

تھی۔ یہ بھی تحقیق سے ثابت ہے کہ اس وقت عوام کی رائے کس قدر گومگو والی تھی اور باغیوں، مفاہمت پسندوں نیز برطانوی حکومت کے درمیان عوام کس طرح پنڈولم کی طرح جھول رہی تھی۔ ایسے میں پچھلے صفحے پر حکیم ظل الرحمٰن کے معروضی مطالعے پر مبنی رائے دوبارہ پڑھیے جہاں انھوں نے یہ کہا ہے کہ ''اس ہنگامہ دار و گیر میں حکیم صاحب نہ باغیوں کے مخالف تھے اور نہ ان کے موافق..... ان کا تعلق اس تیسرے طبقے سے تھا جو باغیوں کی کامیابی پر یقین نہیں رکھتا تھا (ص ۹۰)''۔ اب وثوق سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ مذکورہ مورخین ہی کی طرح حکیم ظل الرحمٰن بھی ۱۸۵۷ء کی جنگ کو ایک مخصوص زاویے سے دیکھتے نظر آ رہے ہیں اور ان کا یہ نظریہ قابل قبول معلوم ہوتا ہے۔ وہ اپنی کتاب میں اس حقیقت کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی کہتے ہیں کہ:

> ۱۸۵۷ء کی اس جنگ آزادی میں تین طبقے تھے۔ ایک انقلابی دوسرے انقلاب مخالف تیسرا جو پوری طرح بہادر شاہ اور ان کے رہے سہے وقار کو بچانے میں دلچسپی رکھتا تھا۔ خود بادشاہ اسی طبقہ میں تھے۔ حکیم احسن اللہ خاں کی بھی یہی کوشش تھی کہ کسی طرح شورس رفع ہو اور بادشاہ کی برائے نام جو حکومت ہے، وہ قائم رہے (ص ۳۳)۔

کیا اب بھی یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں بطور حکیم اور سیاسی شخص کے غدار نہیں بلکہ موجودہ ملکی نظام کے تحفظ اور امن کے خواہاں ہیں۔ وہ قطعاً انگریزوں کے دوست نہیں اپنے ملک کے وفاداروں میں ہیں اور پھر باغی صرف باغی ہی کہاں رہ گئے تھے وہ تو اپنے ہی ملک کے لوگوں پر عذاب بن کر ٹوٹ پڑے تھے۔ آپ اگر حالیہ زمانے کے کچھ جدید مضامین جیسے جاوید اقبال کا Mutiny or war of Independence, determining the true Nature of Uprising of 1857 وغیرہ پڑھیے تو اندازہ ہوگا کہ اصل صورتحال کیا تھی۔ پی سی جوشی جیسے مورخ نے بھی سنی سنائی باتیں رواروی میں لکھی ہیں۔ یہ بات اس لیے کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کے زمانے کے مکمل حوالے کو ذہن میں نہیں رکھا یا انھوں نے سہل پسندی سے کام لیا۔ جوشی نے بھی ریمپل کی طرح حکیم صاحب کو عیسائیوں کا دوست کہا ہے۔[۳۴] لیکن اپنے مضمون ہماری تاریخ

میں ۱۸۵۷ء میں ہی ایک قابل غور بات بھی لکھی ہے یعنی جہاد کا فتویٰ تو انگریزوں کے خلاف جاری ہوا تھا لیکن اس عہد کے ہندو بھی یہ سمجھنے لگے تھے کہ یہ ان کے خلاف بھی جاری کیا گیا ہے۔ جوشی لکھتے ہیں:

> جب بقرعید (جسے وہ عید لکھ گئے ہیں اور یہ صحیح نہیں) کا تہوار آیا تو بادشاہ نے احکام جاری کیے کہ کوئی گائے ذبح نہ کی جائے اگر کوئی مسلمان ایسا کرے گا تو توپ سے اڑا دیا جائے گا۔ انگریزوں کے دوست حکیم احسن اللہ خاں نے اس حکم پر اعتراض کیا اور کہا میں مولویوں سے مشورہ کروں گا (ص ۳۵)۔

جوشی نے یہاں دوبارہ حکیم احسن اللہ خاں کو انگریزوں کا دوست قرار دیا ہے اور یہ غور نہیں کیا ہے کہ جہاد کا کا فتویٰ کس نے دیا؟ اور حکیم صاحب کتنے سخت گیر مسلمان ہیں اور ان کا رشتہ سیدھے ولی اللہ سے کیونکر جا ملتا ہے جو انگریز دشمنی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ ریمپل یا جوشی یا دوسرے مورخین کو جاننا چاہیے کہ تاریخ من گھڑت کہانی نہیں ایک شرحیاتی عمل ہے اور از خود ایک بیانیہ ہے۔ ماضی کو از سر نو تشکیل دینا آسان کام نہیں۔ اس کے لیے افسانویت کا سہارا مثبت انداز میں لیا جاتا ہے۔ حکیم سید ظل الرحمٰن ان حقائق سے حد درجہ آگاہ معلوم ہوتے ہیں اسی لیے وہ اردگرد کی زندگی کے ہر اسلوب سے رشتہ پیدا کرتے ہوئے ہر سیاق و سباق میں کسی حقیقت کو دیکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ انہیں یہ احساس ہے کہ ہمیں اس عہد کے حقائق پر نگاہ ڈالنے سے قبل یہ معلوم ہونا چاہیے کہ بہادر شاہ ظفر کے ایام اسیری کا کارڈ دیکھنا کیوں ضروری ہے۔ شمیم طارق جو غالب کی انگریز پرستی کے سخت نکتہ چیں ہیں، نے لکھا ہے:

> غالب ان لوگوں میں تھے جنھیں ہندوستان کے تباہ ہونے یا غلام ہونے کا نہیں بلکہ اپنی پنشن و خلعت سے محروم ہونے کا غم کھائے جا رہا تھا۔ وہ پوری طرح انگریزوں کے طرفدار تھے مگر یہ بھی جانتے تھے کہ انگریزوں کی طرفداری کے شبہ میں عوام نے حکیم احسن اللہ خاں ایسوں کا کیا حشر کیا ہے؟ اس لیے انھوں نے اپنے

> خطوط خصوصاً نواب یوسف علی خاں ناظم کو لکھے ہوئے خطوط کو ضائع کرنے کی تاکید کی (ص ۳۶)۔

شمیم طارق نے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے مآخذ پر باریکی سے نظر ڈالی ہے لہٰذا جہاں انھوں نے راست طور پر غالب کو انگریزوں کا طرفدار کہا ہے وہیں حکیم صاحب کو طرفداروں کے شبہ کے خانے میں رکھا ہے یعنی اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ بھی حکیم احسن اللہ خاں کو انگریزوں کا طرفدار نہیں مانتے، یعنی ان پر باغیوں نے فقط شبہ کیا تھا۔ بعد میں ظاہر ہے کہ باغیوں کو ندامت بھی ہوئی۔ اتنا ہی نہیں ہمارے ان نام نہاد مورخین کی سرسری تحقیق کی اصل حقیقت ایک ویب سائٹ نے بھی کھول دی ہے۔ آپ دیکھیے http//www.quora.com جہاں پر اس سوال کا جواب دیکھا جا سکتا ہے کہ وہ کون سے ہمارے لیڈر ہیں جنھوں نے آزادی کی اولین جنگ میں حصہ لیا تو اس فہرست میں ۱۳ ناموں کے علاوہ کچھ اہم حصے داروں کے ناموں میں اول نام حکیم احسن اللہ خاں کا لیا گیا ہے یعنی Hakim Ahsanullah, Chief Advisor to Bahadur Shah Zafar۔ IAS امتحان کے لیے تیار شدہ Modern Indian History میں Rebellions/Revolt کے بارے میں پڑھیں اس میں بھی حکیم احسن اللہ خاں کا نام نمبر ۹ پر ہے۔ ایسے میں پی سی جوشی اور ریمپل یا اسلم پرویز وغیرہ کی رائے کی کوئی حیثیت نہیں رہ جاتی۔ ان معروضات کی روشنی میں حکیم سید ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کے بارے میں جو رائے قائم کی ہے (کہ احسن اللہ خاں قطعاً غدار نہ تھے۔ انگریزوں کے وفادار نہ تھے اور اپنے آقا بہادر شاہ ظفر سے انھوں نے دغا نہیں کی۔) صد فیصد درست قرار پاتی ہے۔ ابھی بہت کچھ ایسا ہے جس پر غور کرنے سے اس موضوع پر بہت سے نئے انکشافات کیے جا سکتے ہیں۔ ان مسائل پر اب بہت اہم دستاویزات پہلے کے مقابلے آسانی سے دستیاب ہیں جیسا کہ اطہر فاروقی نے بھی لکھا ہے:

> With independence, political and social conciousness grew, leading to serious reappraisal of problems and the practice of scientific study gained currency. Welcome strides were made in the sphere of learning

and research in India, and the basis of a scientific approach to the study of history was laid with the establishment of the Indian Council of Historical Research. While a rich collection of documents - Mutiny papers and documents pertaining to the arrest of Bahadur Shah Zafar and his subsequent banishment to Rangoon in 1858 - was preserved in the safe custody of the National Archieves, no one bothered to actually study the dcuments (p 37).

اطہر فاروقی کی اس رائے کے علاوہ اس وقت فوج اور دیگر محکموں میں لندن سے کون کون افسر آئے اور ان کا ذہن کیسا تھا اس پر بھی غور کریں تو نئے حقائق سامنے آئیں گے۔ حکیم صاحب نے جس طرح ہر زاویے سے حکیم احسن اللہ خاں کو دیکھا ہے اور ان کے عہد کی ادبی نثر اور شاعری کے نمونوں پر نگاہ رکھی ہے نیز اس عہد کے علوم خاص طور سے طبی نکات اور دیگر تہذیبی مظاہر کے پیش نظر حکیم صاحب کی شخصیت کی بازیافت کی ہے، اس تناظر میں ان کی کتاب حکیم احسن اللہ خاں کو ہم Academic History ہی نہیں بلکہ Inpirational History کی بلیغ مثال قرار دے سکتے ہیں یعنی انھوں نے یہ کتاب تاریخ نگاری کے جدید تناظر کی روشنی میں لکھی ہے تاکہ نئے تاریخی، تہذیبی اور علمی ہیرو ہمارے سامنے آئیں۔ حکیم سید ظل الرحمٰن اپنی صرف اسی کتاب کی بنیاد پر ہمیشہ احترام کے ساتھ یاد کیے جاتے رہیں گے ہر چند کہ انھوں نے علم وادب کی دنیا میں بہت سی یادگاریں قائم کی ہیں۔

حوالے:

جوشی، پی۔سی۔ انقلاب ۱۸۵۷۔ ترقی اردو بیورو۔نئی دہلی،۱۹۷۲۔

طارق، شمیم۔ غالب اور ہماری تحریک آزادی۔۲۰۰۷۔

ظل الرحمٰن، حکیم سید۔سید حکیم احسن اللہ خاں۔ابن سینا اکیڈمی، ۲۰۱۸۔

قریشی، سلیم وکاظمی، عاشور، (مدیران)۔غداروں کے خطوط۔انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۱۔

Rymple, William Dal. The Last Mughal. Penguin India, 2006.

Parvez, Asalma. The Life and Poetry of Bahadur Shah Zafar. (Tr.). Ather Farooqui. Hay Hsouse, 2017.

Dagh Dehlvi: Ma b'ad nau aabadiyati tanazur
Nasir Abbas Naiyyar
Associate Professor, Department of Urdu, Punjab University Oriental College, Lahore
Urdu Studies (Bilingual Kitabi Silsila 1) 2019

داغ دہلوی: مابعدنوآبادیاتی تناظر

ناصر عباس نیّر
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو
پنجاب یونی ورسٹی اورینٹل کالج، لاہور۔

مابعدنوآبادیاتی مطالعات کی اہم ترین جہت، ان سب تاریخی بیانیوں اور تنقیدی محاکموں پر نظرِ ثانی سے عبارت ہے جو انگریزی نوآبادیات کے قیام کے ساتھ ہی معرضِ وجود میں آئے۔ نظرِ ثانی کی ضرورت کا احساس اس 'علم' (جس کے بنیادگزار ایڈورڈ سعید ہیں) کے نتیجے میں ہوا کہ نوآبادیاتی نظام ایک نئے سیاسی بندوبست سے بڑھ کر تھا۔ یورپ نے سترھویں تا بیسویں صدی کے دوران میں اپنی نوآبادیوں کی تاریخ، ثقافت، مذاہب، ادب اور زبانوں کے بارے میں جدید سائنسی انداز میں تحقیقات کیں، اور علم کا ایک بڑا ذخیرہ وجود میں لائے۔ نوآبادیوں کے بارے میں یہ 'علم'، علم کی خالص شکل نہیں تھی بلکہ سیاسی اغراض سے مملو تھی۔ یورپی منتظم اور مستشرق (سوائے چند مستثنیات کے) ایک دوسرے کا دست و بازو بنے۔ گویا نوآبادیاتی نظام، نمائندگیوں کے پرانے و نئے نظام پر اجارے، نسلی و مذہبی تفریق کو بہ طور حکمت عملی اختیار کرنے، ادبی کینن سازی، یورپ کی آفاقیت کے تصور کو مقبول بنانے، مقامی ثقافت کی بے دخلی و تنسیخ و خاموشی جیسے طریقوں کا حامل تھا جن سے قبل نو آبادیاتی عہد کی امپیریل طاقتیں نابلد تھیں، اس لیے کہ تب نہ تو چھاپہ خانہ تھا اور نہ سرمایہ دارانہ نظام تھا

اور نہ جدید کاری تھی۔ یورپی نوآبادیات کے قیام میں ان تینوں کا کلیدی کردار تھا۔ بحری طاقت اور ٹیلی گراف (۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کو کچلنے میں خصوصاً ٹیلی گراف کا اہم کردار تھا) کے بل پر یورپ ہندوستان کو شکست دینے میں کامیاب ہوا تھا، مگر اسے محکوم بنانے، دیسی باشندوں سے اپنی حاکمیت اور ان کی محکومیت تسلیم کروانے اور اس خطے کی ثقافتی روح میں بنیادی نوعیت کی تبدیلیاں لانے میں ان عناصر کا ہاتھ ہے جن کا اوپر ذکر ہوا ہے۔ جسے حکمراں کی نظر یعنی Ruler's gaze کا نام دیا گیا ہے، وہ ہندوستان کے نئے تعلیمی نظام، اصلاحی تحریکوں اور ان کی خاطر وجود میں آنے والی کتب میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ مابعدنوآبادیاتی تنقید 'حکمران کی نظر' اور اس کے طے کردہ معیارات کا جائزہ، مقامی نظر یعنی Indeginous gaze کے تحت لیتی ہے۔ وہ حکمران کی نظر کے جواز سے لے کر اس کے ان ثقافتی، ادبی اور نفسیاتی اثرات و مضمرات کا تجزیہ کرتی ہے جو اپنی قدیمی یا بدلی ہوئی صورت کے ساتھ آج بھی ہماری یادداشت، شعور اور فہم کا فعال حصہ ہیں۔ لہٰذا یہ حیرت کی بات نہیں کہ آپ کو آج بھی سیاست و صحافت سے لے کر ادیبوں اور جامعات کے اساتذہ میں ایسے لوگ مل جاتے ہیں جو نوآبادیاتی نظام کے حق میں دلائل لاتے ہیں اور جنھیں یہ رائے سرعام ظاہر کرنے میں عار محسوس نہیں ہوتی کہ اگر انگریز نہ آتے تو ہم صدیوں پیچھے ہوتے، نہ ریل ہوتی، نہ کالج اور یونیورسٹیاں ہوتیں، نہ ہسپتال اور پختہ سڑکیں ہوتیں۔ اس کا سبب اس کے سوا کچھ نہیں کہ ان خواتین و حضرات کا فہم و شعور انھی تاریخی بیانیوں سے مرتب ہوا ہے جو نوآبادیاتی حکمرانوں نے وضع کیے، جن کی بنیاد قبل نو آبادیاتی عہد کی تاریخ کو مسخ کرنے پر تھی یا اس تاریخ کو یادداشت سے محو کرنے پر تھی اور اپنے نظام حکومت کی مدح سرائی پر تھی۔ نوآبادیاتی عہد کے تعلیمی نصابات، اخبارات اور تاریخوں میں ریل سے لے کر یونیورسٹیوں تک کو نوآبادیاتی حکومت کی طاقت اور برصغیر کی 'جدید کاری' کی علامتیں بنا کر پیش کیا گیا تھا۔ اس کے پردے میں جو معاشی اور ثقافتی استحصال کیا گیا، برصغیر کو جن بدترین قحطوں سے گزرنا پڑا، جس نسلی و مذہبی فرقہ واریت کا سامنا کرنا پڑا، جن نئی لسانی و گروہی شناختوں سے پیدا ہونے والے تصادمات سے گزرنا پڑا، وہ سب ان بیانیوں میں نظر سے اوجھل رہتا ہے۔ نیز نو آبادیاتی عہد میں برصغیر یورپی جدیدیت کے تصورات سے آشنا ضرور ہوا، مگر یہاں جدیدیت سے زیادہ جدیدیت و روایت کی اب تک ختم نہ ہونے والی کش مکش نے جنم لیا ہے۔ یہ بات کم از کم جنوبی

ایشیا کے مسلمانوں کے سلسلے میں وثوق سے کہی جاسکتی ہے۔ اس کش مکش کی ذمہ داری جہاں خود مسلمانوں پر ہے وہیں یورپی جدیدیت کے تعارف و رواج کے ان طریقوں پر بھی ہے جنھیں انگریزوں نے خالص استعماری مقاصد کے تحت اختیار کیا تھا۔

نوآبادیاتی عہد (اواخر اٹھارویں تا نصف بیسویں صدی) میں ایک طرف وہ مقامی مصنفین تھے جنھوں نے کم وبیش وہی روش اختیار کی جو دیسی ریاستوں کے حکمرانوں کی تھی: محدود خودمختاری کے احساس کے ساتھ استعمار کاروں کی مکمل وفاداری۔ وہ سیاسی اور معاشی پالیسیوں کے ضمن میں قدامت پسند تھے، مگر تعلیم، ادب، عام سماجی زندگی کے سلسلے میں یورپی جدیدیت کے حامی تھے۔ ان کا نمائندہ علی گڑھ ہے۔ دوسری طرف وہ مصنفین تھے جن کا زاویہءنظر اس ثنویت میں جڑیں رکھتا تھا جسے خود یورپی حکمرانوں نے اپنی پالیسیوں، تحریروں اور عام زندگی کے ذریعے رائج کیا تھا، یعنی یورپ وایشیا کی ثنویت۔ اس کے مطابق، یورپ ہر معاملے میں ایشیا سے نہ صرف مختلف ہے، بلکہ برتر بھی ہے؛ دونوں میں کوئی مماثلت ہے نہ دونوں میں مصالحت کی کوئی صورت۔ چناں چہ یہ دوسری قسم کے مصنفین یورپی نوآبادیات اور اس کی لائی ہوئی جدیدیت، انگریزی تعلیمی نظام، اصلاحی کوششوں اور ان کوششوں میں ہاتھ بٹانے والے مقامی باشندوں، سب کے سخت گیر نقاد تھے۔ دیوبند اس کا نمائندہ تھا۔ تیسری قسم کے مصنفین وہ تھے جنھوں نے یورپی جدیدیت کو قبول کیا، یعنی انگریزی تعلیم حاصل کی، یورپی فلسفے، سائنس اور ادب کا مطالعہ کیا اور پھر یورپی نوآبادیات کے خلاف مزاحمت کی۔ ان میں بنگالی مصنفین پیش پیش تھے۔ مابعد نوآبادیاتی تنقید جہاں ہندوستان سے متعلق یورپی علم کا جائزہ لیتی ہے، وہاں مقامی لکھنے والوں کی 'پوزیشن' یا مئوقف کا محاکمہ بھی کرتی ہے۔ چوں کہ اس محاکمے کے نتیجے میں انیسویں اور بیسویں صدی کے کئی مشاہیر کا مئوقف بعض سنجیدہ سوالات کی زد میں آتا ہے، اس لیے ان لوگوں کو گراں گزرتا ہے جو ان مشاہیر کے لیے محض عقیدت کے جذبات رکھتے ہیں۔ سنجیدہ سوالات قائم کرنا، مشاہیر شکنی نہیں، بلکہ ان کی خدمات کا ازسرنو جائزہ ہے۔ چوں کہ ان مشاہیر کی تحریریں اب تک ہمارے ذہنوں پر ایک یا دوسرے انداز میں اثر انداز ہوتی ہیں، اس لیے ان کا جائزہ خود اپنے ذہن کو سمجھنے کی کوشش بھی ہے جو ان تحریروں سے اب تک اثر قبول کرتا ہے۔

اس تمہید کا محرک طارق ہاشمی کی داغ دہلوی پر نسبتاً مختصر کتاب ہے، جس میں اپنے زمانے

کے مقبول ترین شاعر کو نوآبادیاتی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کی یہ شکایت بجا ہے کہ داغ کو اس تناظر میں اب تک نہیں سمجھا گیا۔ ان کے نزدیک اس کی وجہ داغ سے متعلق اردو تنقید کا ایک مقبول بیانیہ ہے۔ انھوں نے اس مقبول بیانیے کا محاکمہ کیا ہے اور اس پر نظرثانی کی اچھی کوشش کی ہے۔ اس مقبول بیانیے کی رو سے، داغ کو زبان، رندی اور رنڈی کا شاعر قرار دیا گیا ہے۔ اس رائے میں جو طنز وتحقیر ہے، وہ چھپائے نہیں چھپتا۔ طنز وتحقیر کا سبب یہ مفروضہ ہے کہ داغ کی شاعری اپنے زمانے کی صورت حال اور اس کے مطالبات سے بیگانہ ہے۔ یعنی جب ہندوستان کو نوآبادیات کی افتاد کا سامنا تھا، داغ طوائف سے عشق کی رمزیں زبان کے چٹخارے کے ساتھ بیان کررہے تھے۔ حالاں کہ داغ (۱۸۳۰ء تا ۱۹۰۵ء) سقوط دہلی اور انگریزی حکمرانی کے پورے ہندوستان پر قائم ہونے کے عینی شاہد تھے۔ طارق ہاشمی اس مفروضے پر سوال قائم کرتے ہیں اور ان لوگوں پر طنزیہ نشتر چلاتے ہیں جو مذکورہ مفروضے کے علم بردار ہیں۔ اس طنز کی ضرورت نہیں تھی۔ طنز خاموش کرنے کے لیے ہوتا ہے، جب کہ دلائل قائل کرنے کے لیے۔ ان کے دلائل قابل توجہ ہیں۔

سوال یہ ہے کہ داغ کی شاعری میں زبان کی رعایتوں اور اس سے پیدا ہونے والے کیف پر ملامت کیوں کی جانے لگی؟ اس کا سادہ جواب یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد جہاں شاہ واشراف اور اہل حرفہ واجلاف کی سماجی حیثیتیں متاثر ہوئیں، وہیں شاعر کا کلاسیکی منصب بھی متاثر ہوا۔ کلاسیکی منصب، شاعر سے سماجی ذمہ داری کا مطالبہ نہیں کرتا تھا۔ ہر چند شاعر سماج کے آشوب کو موضوع بناتا تھا، مگر اپنی داخلی تحریک پر۔ اب شاعر سے باقاعدہ مطالبہ کیا جانے لگا کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیت کے اظہار کے لیے محض اپنے داخل کی تحریک پر انحصار نہ کرے، بلکہ اسے نوآبادیاتی صورتِ حال کو بدلنے میں بروے کار بھی لائے۔ قوتِ متخیلہ پر قوتِ ممیّزہ کو نگران رکھنے کا مفہوم یہی تھا۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ داغ نے اپنا مشہور شہر آشوب اس وقت لکھا جب ابھی مذکورہ مطالبے نے زور نہیں پکڑا تھا (ویسے داغ بعد میں بھی اس مطالبے کو اہمیت دیتے نظر نہیں آتے)۔ گویا انھوں نے دہلی کی تباہی کا مرثیہ خود داخلی تحریک پر لکھا اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس شہر آشوب میں وہ اصلاحی وقومی نقطہءنظر نہیں ملتا جسے انجمن پنجاب اور خصوصاً علی گڑھ تحریک نے شدومد سے پیش کیا۔ جس دہلی میں داغ کا جنم ہوا، جس کی ثقافت کے بہترین نمائندوں کے درمیان ان کی تربیت ہوئی، اسے اجڑتے دیکھا تو اپنے اندر

خالی پن محسوس کیا جسے شہر آشوب کی صورت دی۔خاص بات یہ ہے کہ اس شہر آشوب میں داغ نے اسی سادہ و دلکش اسلوب سے کام لیا ہے جو ان سے مخصوص ہے۔تاہم جب داغ کو زبان اور رندی ورنڈی کا شاعر قرار دے کر مسترد کیا جاتا ہے، اس کی بنیاد ان کی غزل ہے اور اس کا سبب کلاسیکی شاعر کے منصب میں رونما ہونے والی تبدیلی ہے۔

طارق ہاشمی نے زیرِ نظر کتاب کے آغاز میں اردو تنقید کے ایک تضاد کی نشان دہی کی ہے کہ ایک طرف حالی کا تنقیدی بیانیہ مقبول ہے جو شاعر کے تخیل پر اخلاقی وسماجی ذمہ داریوں کا بوجھ ڈالتا ہے اور دوسری طرف میر کی شاعری مقبول ہے، جس کی شعریات کو حالی کی تنقید میں نشانے پر رکھا گیا ہے۔ ویسے تو ہر سماج میں طرح طرح کے تضادات ہوتے ہیں اور اگر یہ انتہائی اور متشددانہ صورت اختیار نہ کریں تو سماج میں ان سے توازن پیدا ہوتا ہے، لیکن حالی کے بنیادی تنقیدی مئوقف اور میر کی شاعری کی بہ یک وقت مقبولیت، تضاد کم اور اس حقیقت کی طرف اشارہ زیادہ ہے کہ میر کی شعریات اٹھارویں ہی نہیں، اگلی صدیوں کے مطالبات بھی پورا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، اور یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کی شعری حسیت، اپنی شناخت اور اثبات کے لیے میر کی طرف رجوع کرتی رہی ہے۔ میر کے بعد صرف غالب ہیں جو بجا طور پر اردو کے پہلے جدید شاعر ہیں۔ میر اور غالب کے سوا کوئی دوسرا کلاسیکی شاعر ایسا نہیں جسے جدید عہد میں از سرِ نو دریافت کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی ہو۔بعض شعرا کے چیدہ چیدہ اشعار استثنا ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ حالی کی تنقید کے بعد کلاسیکی شاعری اپنی شعریات کی بحالی ممکن نہیں بنا سکی۔تاہم یہ کہنا ضروری ہے کہ حالی کی تنقید اس تصورِ دنیا کی پیداوار، مظہر اور نمائندہ ہے، جسے نوآبادیات نے متعارف کروایا۔ اکیلے حالی کے لیے پوری کلاسیکی شاعری کی شعریات کو ساقط کرنا ممکن نہیں تھا۔

طارق ہاشمی نے حالی کے تنقیدی مئوقف کا ذکر قدرے طنزیہ انداز میں کیا ہے، مگر داغ کا دفاع بھی اسی تنقیدی تناظر میں کیا ہے، جس کا اوّل ذکر حالی نے کیا، اور جسے خود ترقی پسندوں نے آگے بڑھایا (طارق ہاشمی نے کتاب میں ترقی پسند نقادوں سبطِ حسن اور خواجہ منظور حسین کے حوالے خاص طور پر دیے ہیں، جنھوں نے داغ کی شاعری کا عمرانی مطالعہ کیا ہے) اور جسے زیادہ گہرائی میں مابعد نوآبادیاتی تنقید پیش کر رہی ہے۔یعنی داغ کی شاعری کی عمرانی تعبیر کی ہے۔

طارق ہاشمی کے نزدیک داغ کی عشقیہ شاعری میں ۱۸۵۷ء و مابعد کی صورت حال کی ترجمانی موجود ہے۔ طارق ہاشمی کے بنیادی مئوقف کے دو اجزا ہیں۔ اردو غزل جمالیات اور جدلیات کا بہ یک وقت احاطہ کرتی ہے۔ یہ جز عمومی ہے اور اس کا اطلاق کلاسیکی، جدید، مابعد جدید غزل پر ہوسکتا ہے۔گویا اردو غزل کی جمالیات بہ حیثیت مجموعی، سماج سے بیگانہ نہیں ہے۔ یہ اصول صرف غزل کے لیے ہی نہیں، دیگر ادبی اصناف کے لیے بھی درست ہوسکتا ہے۔اس اصول کا تعلق ادب کی تخلیق سے زیادہ ادب کے مطالعے اور خاص طور پر ادب کی تعبیر سے ہے۔ یہ درست ہے کہ گزشتہ ڈیڑھ صدی سے ادیب کے تخیل پر سماجی مطالبات پر مبنی ادبی نظریات کا اجارہ قائم ہوا ہے، اور ادیب کے یہاں سماجی جوابدہی اور اس کے نتیجے میں داخلی احتساب کی صورت پیدا ہوئی ہے، اور بیسویں صدی کے بعد سے شاید ہی کوئی ادیب ہو جس کے یہاں سماجی مطالبات اور تخیلی آزادی کے درمیان کش مکش نے جنم نہ لیا ہو۔ اسے نفسیاتی تنقید نے خاص طور پر موضوع بنایا ہے۔ بایں ہمہ ادب اور خصوصاً شاعری کی زبان میں کس طرح جمالیات اور سماجی جدلیات باہم آمیز ہوتی ہیں، ٹکراتی ہیں اور شاعر کا عندیہ کس طرح، زبان کے ثقافتی وسماجی تلازمات کے ہاتھوں تحلیل ہوتا ہے، اسے عمرانی اور مابعد نوآبادیاتی تنقید منکشف کرتی ہے۔

طارق ہاشمی کے مئوقف کا دوسرا جز خصوصی و تاریخی ہے، جس کے مطابق داغ کی شاعری نوآبادیات کے خلاف ردِعمل کو پیش کرتی ہے۔ اس کے لیے انھوں نے داغ کی شخصیت سے متعلق عمومی آرا پر بحث کی ہے؛ ان کی غزل میں ۱۸۵۷ء کے خوں آشام واقعات پر ردِّعمل کے شواہد تلاش کیے ہیں اور ان کے شہر آشوب کا تفصیلی جائزہ لیا ہے جو ۱۸۵۷ء میں دہلی کی تباہی کا مرثیہ ہے، اور جسے مظفر حسین کوکب نے ۱۸۶۳ء میں اپنی مرتبہ کتاب ''فغانِ دہلی'' میں شامل کیا تھا۔لیکن سوال یہ ہے کہ کیا داغ کی زبان اور شعری جمالیات، نوآبادیات کے خلاف ردِّعمل قرار نہیں دی جاسکتی؟ داغ معمولی شاعر نہیں تھے۔ نہ ان کی زبان معمولی ہے، نہ

مضامین۔ بڑی شاعری علامتی ہوتی ہے، بالکل بجا، مگر اس کا مطلب یہ کہاں بنتا ہے کہ بغیر علامت کے اچھی شاعری ممکن نہیں۔ ہمیں اس تاریخی واقعے کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ داغ اس زمانے میں مقبول ہوئے، جب دہلی اور اس کے ثقافتی ادارے اجڑ چکے تھے؛ ان ثقافتی اداروں کے کار

پردازوں اور نمائندوں کو معزول کیا جا چکا تھا یا تہ تیغ۔ جو بچ رہے تھے، وہ یا تو نئی مغربی ثقافتی اوضاع کا ساتھ دینے کی کوشش کر رہے تھے یا گم شدہ ثقافت کے تحفظ کی سعی کر رہے تھے۔ داغ کا شمار آخر الذکر گروہ میں ہوتا ہے۔

مابعد نوآبادیات میں 'ثقافتی حافظے کی گم شدگی' کی اصطلاح کا اکثر ذکر ہوتا ہے۔ اس سے مراد نوآبادیات سے شروع ہونے والی تاریخ ہی کو سب کچھ سمجھنا ہے؛ تعلیم، ثقافت، زبان، تاریخ سے متعلق انھی بیانیوں پر توجہ مرکوز رکھنا ہے اور انھی کے حق یا مخالفت میں تمام تر توانائی صرف کرنا ہے جو نو آبادیاتی عہد میں شروع اور رائج ہوئے۔ اس سے پہلے کے عہد کو اپنے حافظے سے مٹا دیا جاتا ہے۔ ستمبر ۱۸۵۷ء میں جب انگریزی فوج نے دہلی پر دوبارہ قبضہ کیا تو اسے مکمل برباد کیا، اور اس کے بعد اسے نئے سرے سے، نئے قوانین کی روشنی میں 'بسایا'۔ اس عمل کے ذریعے دہلی کو ہندوستانیوں کے ثقافتی حافظے سے محو کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ آگے چل کر نئے اور پرانے کے درمیان واضح لکیر کھینچ دی گئی۔ نئی تاریخیں، نئے نصابات، نئے ادارے، نیا طرز تعمیر، نئی ادبی انجمنیں، نئے ادبی تصورات متعارف ہوئے، جن کی مدد سے پرانے حافظے کو یکسر مٹانے یا اس کے سلسلے میں شرمندگی وحقارت کے جذبات پیدا کرنے کا کام لیا گیا۔ داغ نے اپنی غزل میں جو دہلوی زبان (اور غزل کی جو شعریات) استعمال کی ہے، وہ ثقافتی حافظے کی گم شدگی کی استعماری کوششوں کے خلاف مزاحمت کا درجہ رکھتی ہے۔ سقوط دہلی کے بعد جس طرح دہلی کے شرفا کو بے دخل ہونا پڑا، اسی طرح دہلی کی زبان بھی دہلی سے بے دخل ہوئی (اسے پنجاب میں ٹھکانہ ملا)۔ حفیظ جالندھری نے اسی لیے کہا تھا:

کرلیا ہے عقد اردوے معلّٰی سے حفیظ
قلعہ دہلی سے آئی تھی یہ ٹھکرائی ہوئی

۱۸۵۷ء کے بعد شعرا نے دہلی کی بربادی کے جو مراثی لکھے، ان میں دہلی کی عمارات، اداروں، اشراف، ثقافتی اقدار کے ساتھ ساتھ زبانِ دہلی کا ذکر بھی خاص طور پر کیا ہے۔ دہلی کی زبان پر فخر کا اظہار تو میر کے زمانے سے کیا جاتا رہا ہے، مگر ایک ناقابل تلافی، ہمہ گیر تباہی کے مقابل، اسے واحد محفوظ رہ جانے والے ثقافتی اثاثے کے طور پر ان مراثی میں یاد کیا گیا۔ ایک عظیم میٹروپولیٹن کی مکمل بربادی نے جس المیے کو جنم دیا، اسے سہارنے کے لیے اعصابی مضبوطی کے علاوہ نفسیاتی اور

ثقافتی آسرے درکار تھے۔ اس بات میں یقین کہ دہلی والوں کے پاس اردو زبان کی صورت میں ایک ایسی ثقافتی میراث موجود ہے جسے تباہ نہیں کیا جا سکا اور جس میں گزشتہ کم از کم چار سو صدیوں کی تہذیب محفوظ ہے، نفسیاتی اور ثقافتی آسرا مہیا کیا۔ یہ اشعار دیکھیے جن میں زبانِ دہلی کے تعلق سے اس یقین کو دہرایا گیا ہے۔

سینہ احسن کا جو چیرا تو بہ قول رضواں
دل خوں گشتہ پہ ہے داغ زبان دہلی
(حکیم محمد احسن خاں)

احسن خستہ جگر رفت بہ سوے جنت
حوریاں راگہر آموخت زبان دہلی
(حکیم محمد احسن خاں)

کیا فصاحت کا کہوں حال کسی سے نہ سنی
عرش سے فرش تلک مثل زبان دہلی
(مولوی ممتاز حسین بجنوری)

احمد پاک کی خاطر تھی خدا کو منظور
ورنہ قرآن اترتا بہ زبان دہلی
(حکیم تجمل رسول خاں)

چوں کہ نئے استعماری بندوبست نے اہل دہلی اور ان کی زبان دونوں کو دربدر کیا، اس لیے انھوں نے اسے محفوظ بنانے کی کوشش کی۔ داغ نے دہلی سے نکلنے کے بعد رام پور اور حیدرآباد میں بھی اگر قلعہ معلّٰی کی زبان کو برقرار رکھا تو اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ یہ زبان انھیں نفسیاتی اور ثقافتی آسرا مہیا کرتی تھی۔ ڈاکٹر اسلم پرویز نے درست لکھا ہے کہ:

> داغ دہلی کی زبان اور روزمرہ کے آخری بڑے شاعر تھے۔ انھیں فکر تھی کہ زبانِ دہلی مٹتی جا رہی ہے، اس لیے ان کے ہاں دہلی کی زبان، دہلی کے محاورے اور دہلی کے روزمرے کے تحفظ کا شعوری

احساس تھا۔ان کی غزلوں کے سولہ ہزار شعروں میں سے منتخب چھ
ہزار شعر ایسے ہیں ج وعطف و اضافت سے پاک ہیں اور اس
بات کا ثبوت ہیں کہ داغ کی زبان دہلی کے روزمرہ سے عبارت
ہیں (ص ۱۰۵)۔

دہلوی زبان کو محفوظ کرنے کی فکر داغ کو کس قدر تھی اس کی شہادت 'فصیح اللغات' سے بھی ملتی ہے جس کی تالیف احسن مارہروی نے شروع کی۔ اسے وہ زبانِ دہلی کی لغت کے طور پر مرتب کرنا چاہتے تھے اور تمام اسناد داغ کے کلام سے۔ اگر کسی لفظ، روزمرے یا محاورے سے متعلق داغ کا شعر دستیاب نہ ہوتا تو داغ فوراً شعر کہہ دیا کرتے تھے۔ (افسوس یہ لغت مکمل نہ ہوسکا)۔ خود داغ کو اپنی زبان کے حتمی اور مستند ہونے کا یقین تھا۔

سمجھو پتھر کی تم لکیر اسے
جو ہماری زبان سے نکلا

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ داغ نے دہلوی زبان کے تحفظ کی کوشش کے ذریعے، ثقافتی حافظے کو گم ہونے سے بچایا۔ (یہی کام شمس الرحمٰن فاروقی نے 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں کیا ہے، اور کیسا دل چسپ اتفاق ہے کہ اس ناول کا مرکزی کردار داغ کی والدہ وزیر بیگم ہے)۔ چوں کہ زبان کے ذریعے کسی بھی طرح کا اظہار، ایک مئوقف اور پوزیشن کا اظہار بھی ہوتا ہے، اس لیے داغ کی شعری زبان بھی ایک مئوقف اور پوزیشن کی حامل ہے۔ واضح رہے کہ داغ کے مئوقف اور پوزیشن کی حد کا تعین وہ تناظر کرتا ہے جس میں وہ زبان کے تحفظ کی سعی کرتے ہیں۔ یہ تناظر بلاشبہ جنگ آزادی کے بعد ہونے والی بربادی ہے۔ ان کا تشکیلی دور جس قلعے میں گزرا، وہ تباہ ہوا۔ ان کی یادداشت سے وہ آخر دم تک محو نہیں ہوا۔ صرف محو ہی نہیں ہوا، ان کے تخلیقی عمل میں ایک فعال کردار بھی ادا کرتا رہا۔ چناں چہ طارق ہاشمی جب یہ رائے قائم کرتے ہیں کہ ''ان [داغ] کے اشعار میں وہ پوری داستان رقم ہے جس کی ابتدا میرٹھ سے ہوتی ہے اور دلی شہر کے صرفِ استبداد اور تباہ و برباد ہوجانے پر اختتام پذیر ہوتی ہے''، تو اس میں صداقت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی کتاب کا سب سے اہم باب داغ کی غزل کا نوآبادیاتی مطالعہ ہی ہے۔ ان کی رائے میں بس اتنا اضافہ کرنے کی ضرورت ہے کہ داغ کی

غزل میں صرف ۱۸۵۷ء کے واقعات ہی کے اشارے نہیں ملتے، بعد کی صورتِ حال بھی معرض اظہار میں آئی ہے۔ طارق ہاشمی نے داغ کی غزل میں سے وہ ساری کہانی مرتب کی ہے جو لال قلعے میں میرٹھ کے سپاہیوں کے آنے، بادشاہ کے ردعمل، حکیم احسن خاں اور الٰہی بخش کے طرزِ عمل، بخت خاں کے بادشاہ کو قلعے سے نکالنے اور بادشاہ کے انکار اور زینت محل کی سازش کے واقعات سے بنی گئی۔ یوں وہ داغ کی غزل کو جنگ آزادی کی ایک متبادل تاریخ کے طور پیش کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ کچھ قارئین کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ داغ کے اشعار سے جن مخصوص تاریخی واقعات کو اخذ کیا گیا ہے، وہ کہاں تک درست ہے؟ مثلاً مصنف داغ کے اس شعر میں بہادر شاہ ظفر کا ردِّعمل دیکھتے ہیں جو انھوں نے میرٹھ سے آنے والے 'دیوانے سپاہیوں' کو دیکھ کر ظاہر کیا۔

اپنے دیوانوں کو دیکھا تو کہا گھبرا کر
یہ نئی وضع کی کس ملک سے خلقت آئی

ظاہر ہے، اس شعر کا روایتی مفہوم بھی لیا جاسکتا ہے، جس کے مطابق محبوب اپنے عاشقوں کے ہجوم کو دیکھ کر گھبرا جاتا ہے، اور اس کی زبان سے بے ساختہ نکلتا ہے کہ یہ سب کس وضع وڈھب کے ہیں اور کہاں پائے جاتے ہیں، کیوں کہ اس طرح کے ہجوم (جس میں رنگ رنگ کے عاشق شامل ہیں) سے پہلے اس کا پالا نہیں پڑا۔ شعر میں جس محبوب کا تصور ابھرتا ہے، وہ طوائف ہے، جس کے کوٹھے پر ہر طرح کے چاہنے والوں کو آنے کی اجازت ہوتی ہے۔ لیکن جو مفہوم طارق ہاشمی نے اخذ کیا ہے، وہ بھی غلط نہیں۔ نیز یہی شعر کسی اور صورت حال پر بھی صادق آسکتا ہے۔ اصل مسئلہ غزل کے شعر کی تعبیر کا ہے۔ روایتی تعبیر غزل کی کلاسیکی روایت کو پیش نظر رکھتی ہے، مگر عمرانی تعبیر، کسی مخصوص تاریخی صورتِ حال کو۔ دونوں تعبیرات، اپنے اپنے تناظر میں درست ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ داغ کے سولہ ہزار غزلیہ اشعار کی نوآبادیاتی تناظر میں تعبیر نہیں کی جاسکتی۔ ان کی غزل کا بڑا حصہ روایتی مفہوم رکھتا ہے، مگر ایک حصہ ایسے اشعار کا ضرور مل جاتا ہے، جن میں داغ کے 'سیاسی مئوقف' کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ طارق ہاشمی نے بعض ایسے اشعار بھی درج کیے ہیں، جن میں قید فرنگ کا راست مضمون پیش ہوا ہے۔ کچھ اشعار ایسے بھی ہیں جن میں حزن کی کیفیت ہے اور یہ حزن محبوب سے جدائی یا اس کی بے وفائی کا نہیں ہے۔ مثلاً:

پھر شب غم نے مجھے شکل دکھائی کیوں کر
یہ بلا گھر سے نکالی ہوئی آئی کیوں کر
تم دل آزار و ستم گر نہیں میں نے مانا
مان جائے گی اسے ساری خدائی کیوں کر
مرے آشیاں کے تو تھے چار تنکے
چمن اڑ گیا آندھیاں آتے آتے
چھڑا دے قید سے اے برق ہم اسیروں کو
لگا دے آگ قفس کو بھی آشیاں کی طرح

داغ کی شاعری کو پست ثابت کرنے کے لیے ان کی نجی زندگی کی طرف رجوع کیا گیا ہے۔ داغ کی والدہ وزیر بیگم تھیں اور والد شمس الدین احمد۔ یہ سوال کہ ان کے والدین نے نکاح کیا تھا یا نہیں، اس کا تعلق داغ کی ذات سے ہے نہ ان کی شاعری سے۔ اگر نکاح نہیں بھی ہوا تھا تو اس کی ذمہ داری داغ پر کہاں آتی ہے؟ جہاں تک شمس الدین احمد کے ولیم فریزر کے قتل کے الزام میں پھانسی لگنے کے بعد، ان کی جائیداد میں وزیر بیگم کو حصہ نہ ملنے کا تعلق ہے تو اس کی وجہ Twilight of the Mughals کے مصنف پرسیول سیئر کے بہ قول یہ ہے کہ ان کی جائیداد انگریزوں نے ضبط کر لی تھی۔ یوں بھی یہ جائیداد انھی کی عطا تھی۔ دوسری بات یہ ہے کہ وزیر بیگم کی مرزا فخرو سے شادی اور مغل دربار میں داغ کو ملنے والی توجہ و تربیت سے یہ واضح ہے کہ وزیر بیگم کی شہرت 'بری' ہرگز نہیں تھی۔ شمس الرحمان فاروقی نے ''کئی چاند تھے سر آسماں'' میں وزیر بیگم کو ایک خوددار، ذہین، شائستہ اور جرأت مند عورت کے طور پر پیش کیا ہے۔ طارق ہاشمی نے داغ کی شخصیت پر لگائے گئے الزامات کو اہم تاریخی شواہد کی روشنی میں رد کیا ہے، اور داغ کو رئیس زادہ اور صوم وصلواۃ کا پابند کہا ہے۔ یعنی اسے ایک رنڈی باز کے بجائے، شریف (بہ معنی طبقہ اشراف کا فرد) نیک مسلمان کہا ہے۔ مصنف کی کوشش، داغ کی شخصیت کو اردو تنقید کے عمومی بیانیے کے تسلط سے واگزار کرانے کی ہے۔ حالاں کہ تنقیدی مطالعے میں تخلیق کار کا عقیدہ، عہدہ اور طبقہ کوئی معنی نہیں رکھتے۔ البتہ ان کے سلسلے میں تخلیق کار کے ردّ اعمال اور رویے معنی خیز ثابت ہو سکتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۳۰ء میں دہلی کے ایک نواب گھرانے میں جنم لینے والے اور ۱۹۰۵ء میں حیدر آباد میں انتقال کرنے والے، اپنے زمانے کے انتہائی مقبول اور ہندوستان بھر میں سیکڑوں شعرا کے استاد، داغ کی سوانح ہمیں انیسویں صدی کی نو آبادیاتی صورتِ حال کو ایک نئے زاویے سے سمجھنے میں مدد دے سکتی ہے۔ داغ کا جنم اس دہلی میں ہوا جس کا ثقافتی نقشہ مغل حکمرانوں کا مرہون تھا، مگر ستائیس برس پہلے اس شہر کا انتظام انگریزی استعمار کے ہاتھ میں آ گیا تھا۔ جس نواب گھرانے میں داغ پیدا ہوئے اور جہاں انھیں ابراہیم کا نام دیا گیا، وہ انگریزی عطا تھا اور یہی وہ نیا ہندوستانی طبقہ تھا جو انتہائی محدود خود مختاری کے بدلے انگریزی حکومت کا کامل وفادار تھا، اور اسے طبقے نے آگے ۱۸۵۷ء میں دہلی پر ہندوستانیوں کے مئی تا ستمبر قائم ہونے والے اقتدار کے خاتمے کو ممکن بنایا۔ شمس الدین احمد کے ولیم فریزر سے کشیدہ تعلقات کا سبب ذاتی تھا، قومی بالکل نہیں۔ وزیر بیگم کے ساتھ سات سالہ ابراہیم کا لال قلعے میں پہنچنا، داغ کا تخلص اختیار کرنا، شاعری اور روایتی حربی فنون کی تربیت حاصل کرنا، استاد شاہ ذوق کی شاگردی اختیار کرنا اور مشاعروں میں شریک ہونا، ظاہر کرتا ہے کہ بہادر شاہ ظفر کا دربار ثقافتی مزاج کا حامل بن گیا تھا اور اس نے اپنے سیاسی کردار کو تج دیا تھا۔ اس حقیقت کی تائید ان واقعات سے ہوتی ہے جو مئی ۱۸۵۷ء میں میرٹھ سے آنے والے باغی سپاہیوں کے بعد دربار میں رونما ہوئے۔ طارق ہاشمی نے ان واقعات کا بیان کتاب میں کیا ہے۔ ان کے مطابق، بہادر شاہ ظفر کا کردار دہرا تھا۔ یعنی بادشاہ باغیوں کی سرپرستی کے لیے راضی بھی تھے اور انگریزوں سے مرعوب بھی تھے۔ دربار کے اندر ولی عہدی کی سازشیں الگ تھیں۔ اگر بہادر شاہ ظفر کا کردار دہرا بھی تھا تو اس پر انھیں کوئی اختیار نہیں تھا۔ اسی سالہ، انگریز کے پنشن خوار بادشاہ کے یہاں کسی بھی اچانک آ پڑنے والی سیاسی افتاد کا سامنا کرنے کی اہلیت مفقود تھی۔ ولیم ڈیل رمپل نے The Last Mughal میں لکھا ہے کہ جن دنوں میرٹھ کی افواج نے دہلی سے یورپیوں کا صفایا کر دیا تھا اور بادشاہ کو جنگ کی قیادت کے لیے راضی کر رہے تھے، وہ ایک طرف ولسن، لارنس اور دیگر کو خطوط کے ذریعے مدد کے لیے پکار رہے تھے، جھجھر کے ایک معمولی نواب عبدالرحمان خاں سے استعانت طلب کر رہے تھے، خواجہ قطب کی درگاہ میں پناہ لینے کی دھمکی دربار کو دے رہے تھے، دوسری طرف سخت پریشانی کے عالم میں شاعری تخلیق کر رہے تھے۔ یہ سب واقعات بہادر شاہ ظفر کی بے چارگی اور اس

سے عہدہ برا ہونے کے لیے ادھر ادھر ہاتھ مارنے کی کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہر چند داغ ۱۸۵۶ء میں مرزا فخرو کے انتقال کے بعد دربار سے چلے گئے تھے، مگر دربار کی صورتِ حال میں کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ اصل یہ ہے کہ بہادر شاہ ظفر بہ قول ولیم ڈیل رمپل برزخ کی صورتِ حال میں تھے؛ وہ نہ تو باغیوں سے اپنی وابستگی ختم کر سکتے تھے، نہ اس عظیم تباہی کو روکنے کی استطاعت رکھتے تھے جس کا جلد آنا انھیں یقینی لگ رہا تھا۔ داغ کا مزاج بھی دہلی کے اشراف اور قلعہ معلّٰی کے شاہ اور شہزادگان کی طرح ثقافتی تھا، سیاسی نہیں۔

ایک اہم سوال یہ ہے کہ ستمبر ۱۸۵۷ء کے فوراً بعد دہلی کی عظیم تباہی کا ذمہ دار کون ہے؟ میرٹھ سے آنے والی غیر منظّم سپاہ جس کی مدد سے دہلی میں مرزا مغل کی قیادت میں 'کورٹ آف ایڈمنسٹریشن' قائم ہوگئی تھی یا وہ انگریزی فوج جس کے پاس بریگیڈئر جنرل جان نکلسن جیسا سفاک فوجی تھا اور جس کی قیادت میں زیادہ تر پنجاب کے سپاہی تھے؟ داغ کے شہر آشوب اور ''فغان دہلی'' میں شامل اکثر شعرا کے یہاں اوّل الذکر پر ذمہ داری عائد کی گئی ہے؛ انھیں پوربی بلا کا نام دیا گیا ہے۔ طارق ہاشمی داغ کا یہ شعر درج کرتے ہیں:

غضب میں آئی رعیت ، بلا میں شہر آیا
یہ پربیے نہیں آئے خدا کا قہر آیا

طارق ہاشمی یہ سوال تو اٹھاتے ہیں کہ داغ پوربیوں کو بلا اور خدا کا قہر کیوں کہہ رہے ہیں، مگر امیر عارفی کی اس رائے سے اتفاق کرتے ہیں کہ ''داغ کا رویہ اس عہد کے عام رواج کے مطابق تھا....تا کہ جاں بخشی ہو سکے''۔ کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ داغ یہ تو جانتے تھے کہ پوربی بلا نہیں تھے، مگر ان کے حق میں اس لیے کچھ کہنے سے قاصر تھے کہ جاں کے زیاں کا خطرہ تھا؟ اصل یہ ہے کہ داغ واقعی پوربیوں کو ساری تباہی کا ذمہ دار سمجھتے تھے۔ ان کے شہر آشوب کا اگلا بند ان پوربیوں کے دین پر گہرے طنز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ پوربی دہلی میں مسلمان حکومت کی بحالی چاہتے تھے۔

زباں سے کہتے ہوئے آئے دین دین لعین
جو ماتا دین کوئی تھا تو کوئی گنگا دین

وہ جانتے ہی نہ تھے کہ چیز کیا ہے دین مبین
کیے ہیں قتل زن اور بچے کیسے کیسے حسین
روا نہ تھا کسی مذہب میں جو وہ کام کیا
غرض وہ کام کیا کام ہی تمام کیا

داغ جن حسین عورتوں اور بچوں کے قتل کی طرف اشارہ کر رہے ہیں، وہ سب یورپی ہیں، جنھیں قلعے کے اندر، دہلی شہر میں اور کان پور اور لکھنو میں قتل کیا گیا تھا۔ یورپیوں کے قتل عام کی مذمت بالکل بجا، مگر جو قتل عام یورپیوں نے بعد میں اہل دہلی کا کیا، اس کی مذمت نہیں ملتی۔ البتہ اس قتل عام اور رسوائی کے سلسلے میں کنائے ضرور موجود ہیں۔ مثلاً اس بند میں:

پئے محاسبہ پرسش ہے نکتہ دانوں کی
تلاش بہر سیاست ہے خوش زبانوں کی
جو نوکری ہے تو اب یہ ہے نوجوانوں کی
کہ حکم عام ہے بھرتی ہے قید خانوں کی
یہ اہل سیف و قلم کا ہو جبکہ حال تباہ
کمال کیوں نہ پھرے دربدر کما ل تباہ

امیر عارفی نے جسے 'اس عہد کا عام رواج' کہا ہے، اس سے مراد دہلی کے اشراف میں رائج ہونے والی عمومی رائے ہے۔ ۱۸۰۳ء میں دہلی، ایسٹ انڈیا کمپنی کے ماتحت آ گیا تھا؛ بادشاہ کی حکومت لال قلعہ تک محدود ہو کر رہ گئی تھی اور وہ کمپنی کی حکومت کا پنشن خوار تھا اور اہم بات یہ کہ وہ اس پر راضی تھا۔ یہی صورت دہلی کے اشراف طبقے کی تھی۔ انھوں نے یورپیوں کی سیاسی بالادستی قبول کر لی تھی اور ان کے ساتھ سماجی تعلقات استوار کر لیے تھے۔ وزیر بیگم کا مارسٹن بلیک کے ساتھ تعلق ہو یا غالب کا ولیم فریزر کے منعقد کردہ مشاعرے میں شرکت ہو اور وہاں ولایتی شراب سے شغف فرمانا ہو، اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ دہلی میں یورپی طبقے کی موجودگی، حیثیت اور بالادستی کو تسلیم کر لیا گیا تھا۔ ایک طرح کا 'امن' دہلی میں قائم تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس ظاہری امن کی تہ میں ایک اضطراب ضرور موجود تھا، جو کبھی تو ہندو مسلم جھگڑے اور کبھی ہندوستانی، یورپی چپقلش کی صورت ظاہر

ہوتا تھا۔ ہندو مسلم جھگڑا گاؤکشی پر ہوتا تھا مگر وہ بھی باقاعدہ فساد کی صورت اختیار نہیں کرتا تھا۔ اگرچہ ۱۸۲۴ء میں دہلی کالج قائم ہو چکا تھا جہاں انگریزی کے ساتھ اردو بھی ذریعہ تعلیم تھا، اس کے باوجود دہلی کے مسلمانوں کے یہاں انگریزی تعلیم کے سلسلے میں خاصے خدشات تھے جو کھلم کھلا ظاہر کیے جاتے تھے۔ بایں ہمہ مجموعی طور پر دہلی 'پرامن' تھا۔ ایسے میں میرٹھ کی افواج اچانک آئی تھیں اور بہادر شاہ ظفر کے دربار میں گھس کر ان سے کہا کہ وہ ان کی قیادت کریں۔ گویا لال قلعہ اور دہلی اچانک ایک بحرانی صورتِ حال میں مبتلا کر دیے گئے، جس کی انھیں نہ توقع تھی، نہ انتظار، نہ تیاری۔ دہلی میں قائم ہونے والی نئی انتظامیہ کے ہاتھ سے دہلی اگر جاتا رہا تو اس کی وجہ مرزا مغل اور بخت خاں کی انتظامی نااہلی تھی۔ وہ دہلی اور آس پاس کے علاقوں سے ٹیکس اکٹھا نہ کر سکے؛ دہلی کے دولت مند اشراف نے روپیہ ادھار پر دینے سے انکار کر دیا؛ لال قلعے کا خزانہ پہلے خالی تھا۔ چناں چہ سپاہیوں کو تنخواہ اور خوراک مہیا نہ کی جا سکی۔ یوں اہل دہلی کے یہاں پوربی افواج کے خلاف 'رائے عامہ' قائم ہوگئی کہ انھی کی بدولت دہلی پر انگریزی افواج کا عتاب نازل ہوا۔ داغ اسی رائے عامہ کی حمایت کرتے ہیں۔ لیکن یہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ بجا کہ پوربی غیر منظّم تھے اور یہ بھی درست کہ ان کی وجہ سے دہلی میں اناج کی کمی ہوئی جس کا شکار سپاہ کے ساتھ عام لوگ بھی ہوئے، لیکن جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اہل دہلی اور آس پاس کے علاقے دہلی انتظامیہ کی مدد کرنے سے ہاتھ کھینچ چکے تھے، مگر پنجاب کے رئیس ریتج پر موجود انگریزی افواج کو خوراک سمیت ہر طرح کی رسد بہم پہنچا رہے تھے... ت w ہمیں سقوط دہلی کو دوسرے زاویے سے دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح انگریزی فوج نے شہر پر قبضے سے پہلے دریائے جمنا کے پانی کا رخ موڑ دیا تھا اور جب قبضہ کر لیا تو تاریخ کی بدترین سفاکی کے ساتھ شہر میں قتلِ عام کیا، پورے شہر کو راکھ کر ڈالا؛ کیا اس سب کے ذمے دار واقعی 'پوربی باغی' تھے؟ اصل یہ ہے کہ انگریز فوج نے صرف بغاوت نہیں کچلی تھی، بلکہ لال قلعے، کان پور اور لکھنو میں ہونے والی یورپیوں کے قتل کا انتقام ایک بپھرے ہوئے ہاتھی کی طرح لیا تھا۔ پوربیوں کے آنے کے بعد دہلی میں لوٹ مار ضرور ہوئی، بدامنی بھی پھیلی مگر 'مہذب یورپیوں' نے تو دہلی میں کسی کو اس قابل ہی نہ چھوڑا کہ ان سے کچھ لوٹا جا سکے۔ داغ اپنے شہر آشوب میں پوربیوں کے آنے سے شہر میں پھیلنے والی بدامنی اور لوٹ مار کا ذکر کرتے ہیں۔ گویا یہ تسلیم کرتے ہیں کہ پوربیوں کی ملامت بجا ہے۔ اس

کے بعد داغ دہلی شہر، اس کی عمارات اور اس کے اشراف کی تباہی کی عکاسی کرتے ہیں، مگر جس طرح وہ پوربیوں کا نام لے کر انھیں ملامت کرتے ہیں، مہذب یورپیوں کا نام نہیں لیتے۔ بہ ظاہر طارق ہاشمی (اور ابوالخیر کشفی) کی یہ بات بجا محسوس ہوتی ہے کہ شہر دہلی کی تباہی کا نقشہ جس دل گداز انداز میں داغ نے کھینچا ہے، اس سے دھیان انگریزوں ہی کی طرف جاتا ہے، مگر پڑھیے والا شعر ہٹا دیں تو یہ دھیان نادر شاہ اور ابدالی کی طرف بھی جا سکتا ہے۔ یہ بات قبول کی جا سکتی ہے کہ یورپیوں کا نام لینے میں واقعی جان کا خطرہ تھا لیکن آخر کیا وجہ ہے کہ اس عہد کے تقریباً سبھی شعرا نے پوربیوں کو برا بھلا کہا ہے؟ پوربیوں کی پھیلائی بدامنی اور یورپیوں کی لائی گئی تباہی میں کوئی موازنہ ہی نہیں۔ ہماری رائے میں میرٹھ کے سپاہیوں کی ملامت، ستاون کی جنگ آزادی کے تمام سپاہیوں کی توہین ہے۔ میرٹھ سے شروع ہونے والی بغاوت اگر ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں بھی پھیلی ہے تو اس کے متعدد اسباب میں سے، ایک سبب ایسٹ انڈیا کمپنی کی وہ معاشی پالیسیاں تھیں جس کا شکار کسانوں کا طبقہ تھا؛ دوسرا سبب غیر ملکی حکومت سے نفرت اور تیسرا سبب مراعات یافتہ طبقات کی محرومیاں تھیں۔ میرٹھ کے سپاہیوں کے سلسلے میں دو باتیں تو خاص طور پر پیش نظر رہنی چاہییں۔ ایک یہ کہ وہ دہلی میں لوٹ مار کرنے کی غرض سے نہیں آئے تھے۔ دوسری یہ کہ ان سپاہیوں میں ہندو اور مسلمان دونوں شامل تھے۔ دہلی میں جو بدامنی پھیلی، اس کی ذمہ داری بہادر شاہ ظفر، مرزا مغل، بخت خاں کی سیاسی بے بصیرتی، انتظامی نااہلی اور زینت محل اور حکیم احسن خاں کی سازشوں پر عائد کی جا سکتی ہے۔

طارق ہاشمی نے چوں کہ داغ کے شہر آشوب کا مطالعہ 'نوآبادیاتی تاریخی تناظر' میں کیا ہے، لہٰذا داغ کے تاریخ سے متعلق مؤقف کو ٹھیک ٹھیک سمجھا جانا چاہیے۔ داغ نے شہر آشوب میں دہلی کے اشراف کے عمومی مؤقف کو پیش کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے واقعات بتاتے ہیں کہ ایک طرف لال قلعہ اور دہلی کے اشراف میں بیگانگی تھی تو دوسری طرف دہلی کے اشراف اور عوام میں مغائرت وجود میں آ چکی تھی۔ اس بیگانگی کی انتہائی صورت اس حقیقت میں جھلکتی ہے کہ مرزا مغل نے سپاہیوں کی تنخواہ اور خوراک کے لیے دہلی اور نواح کے امرا سے قرض کی رقم مانگی، انھیں ڈرایا دھمکایا، یہاں تک کہ قید کیا، مگر انھوں نے مرزا مغل کا حکم یا درخواست ماننے سے صاف انکار کیا۔ دہلی کے اشراف اور امرا میں سے بیشتر انگریزوں کی ملازمت میں تھے یا انھیں اپنے حکمران تسلیم کر چکے تھے اور پرانے حکمرانوں

سے وابستگی ختم کر چکے تھے۔ مثلاً ''فغان دہلی'' ہی میں قاضی فضل حسین افسردہ شہر آشوب کا یہ بند دیکھیے جس میں انگریزوں کو عادل حکام کہا گیا ہے، اور ان کی آمد پر شکر ادا کیا گیا ہے۔

کی خدا نے یہ دعا بارے قبول
ہوگیا کافور اک بوالفضول
یعنی پھر حکام عادل کا نزول
ہوگیا تسکین دل ہائے ملول
کرد ہر کس شکر رب العالمین
شد رہا از بند غم جان حزیں

ان عادل حکمرانوں نے باقیوں کے ساتھ دہلی کالج کے استاد امام بخش صہبائی اور دہلی اردو اخبار کے مولوی محمد باقر کو گولیوں سے بھون دیا تھا۔ دہلی کی تباہی پر لکھے جانے والے مرثیوں میں انھیں خراج تحسین کسی نے پیش نہیں کیا۔ صہبائی کے لیے آزردہ نے اتنا ضرور کہا:

کیوں کر آزردہ نکل جائے نہ سودائی ہو
قتل اس طرح سے بے جرم جو صہبائی ہو

اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اردو صحافت (دہلی اردو اخبار اور صادق الاخبار خاص طور پر) تو جرأت و بے باکی کے ساتھ جنگ آزادی کے مجاہدین کا ساتھ دے رہی تھی، مگر اردو شعرا جان کے خوف میں مبتلا تھے۔ انھیں خوف سے آزاد ہونے میں کوئی پچاس برس لگے!

Hali ki ghazal
Shahab Zafar Azmi
Associate Professor, Department of Urdu, Patna University, Patna
Urddu Studies (Bilingual kitabi silsila 1) 2019

حالی کی غزل

شہاب ظفر اعظمی

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو
پٹنہ یونیورسٹی، پٹنہ

مولانا الطاف حسین حالی عمر کے اعتبار سے جب ۵۶ سال کے تھے تو ان کا دیوان ان کے مبسوط مقدمہ کے ساتھ ۱۸۹۳ء میں شایع ہوا۔ مولانا حالی کے اِس دیوان میں غزلوں کے ساتھ کچھ اور اصناف سخن بھی ہیں مگر ان کی حیثیت ضمنی ہے۔ اصل حیثیت غزلوں کی ہے۔ دیوان شایع ہوا تو اس کے سرورق پر پہلے ''مقدمہ'' لکھا تھا اور اس کے نیچے ''مع دیوان حالی''۔ گویا حالی یہ چاہتے تھے کہ اُن کی غزلوں کا جو یہ مجموعہ ہے اور جس میں جدید انداز کی غزلیں قابل لحاظ تعداد میں ہیں، اُن کو پڑھنے والا پہلے ''مقدمہ'' کو پڑھ چکا ہو اور ان کے شعری نقطۂ نظر سے واقف ہو چکا ہو۔ صورت حال کی وضاحت کے لیے انہوں نے یہ بھی کیا کہ قدیم غزلوں پر ''ق'' لکھ دیا تا کہ پڑھنے والے کو پتہ چل جائے کہ زیر نظر غزل قدیم رنگ سخن سے متعلق ہے یا جدید شاعری کے ذیل میں آتی ہے۔ حالانکہ حالی ایسا نہ بھی کرتے تو ارباب نظر دونوں طرح کی غزلوں میں نمایاں فرق محسوس کر سکتے تھے۔

حالی کے دیوان میں اکہتر صفحات کی جو غزلیں شامل ہیں ان میں صرف ۲۳ غزلیں ایسی ہیں جن کو حالی نے قدیم رنگ کی غزلوں کا نام دیا ہے۔ قدیم اس لیے کہ یہ عہد شباب کا کلام ہے اور

اس میں ہجر و وصل کے عشقیہ مضامین کی کثرت ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے

آگے بڑھے نہ قصّہ عشق بتاں سے ہم
سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھیرتی ہے دیکھیے جاکر نظر کہاں

قفس میں جی نہیں لگتا کسی طرح
لگا دو آگ کوئی آشیاں میں

ہوتی نہیں قبول دعا ترک عشق کی
دل چاہتا نہ ہو تو دعا میں اثر کہاں

اِن ۲۳ غزلوں کے سوا ساری غزلیں اپنے مجموعی رنگ و آہنگ یا تخلیقی رویّے کے اعتبار سے نئی یا جدید ہیں۔ یہ وہ شاعری ہے جس کی وکالت حالی نے مقدمہ میں کی تھی۔ دس سال کی محنت کے بعد انہوں نے مقدمہ صرف اس لیے نہیں مکمل کیا تھا کہ لریکل بیلیڈس کا مقدمہ انہوں نے پڑھا تھا اور ورڈس ورتھ کی طرح وہ بھی اپنی شاعری کا جواز پیش کرنا چاہتے تھے۔ اگر اتنا ہی مقصد ہوتا تو بہ آسانی وہ اس سے کم الفاظ اور کم وقت میں یہ کام انجام دے سکتے تھے۔ مقدمہ کے کینوس کی وسعت اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ نئے زمانے کے شعر و ادب کو ایسی مستحکم بنیاد دینا چاہتے تھے کہ وہ ہر طرح کی تبدیلیوں میں فروغ پا سکے، اور ان سے توانائی حاصل کر سکے۔ حالی نے مقدمے میں غزل کی اصلاح کی بات ضرور کی تھی اور اسی کی وجہ سے وہ مورد الزام بھی ٹھہرے مگر اصلاح سخن سے زیادہ وہ ذوق شعری یا مذاق سخن کی اصلاح کرنا چاہتے تھے جو اصناف کی اصلاح سے زیادہ اہم ہے۔ حالی کے نقطۂ نظر کے مطابق اس وقت کا مذاق شعری بگڑ چکا تھا۔ رسمی و خیالی اور مصنوعی مضامین کے علاوہ شعرا کے پاس کچھ نہیں رہ گیا تھا اس لیے انہوں نے فکر و نظر پر سخت ضرب لگانے کی کوشش کی۔ حالی کی نئی

غزلوں کو تھوڑی دیر کے لیے اِسی تاریخی پس منظر میں دیکھیے تو بہت سی الجھنیں ختم ہو جاتی ہیں۔

قدیم رنگ کی غزلیں حالی کے کلاسیکی رنگِ تغزل کا آئینہ ہیں۔ یہ غزلیں آج بھی حصول مسرت اور جمالیاتی احساس کی تسکین کا وسیلہ ہیں۔ اِن غزلوں کے کئی اشعار کچھ دیر کے لیے ماسوا سے بے نیاز کر دیتے ہیں اور دل میں اتر کر انسان کو متحیر کر دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ مگر جدید رنگ کی غزلوں میں ہر جگہ ایسی کیفیت نہیں ملتی۔ جب حالی قدیم رنگ سخن سے اپنا رشتہ توڑ کر اصلاح شاعری کو نصب العین بناتے ہیں تو اِس طرح کے اشعار وجود میں آتے ہیں۔

آنکھ سب ایک کھلی رکھتے ہیں اور ایک مُندی
اِس میں مسلم بھی ہیں ،ہندو بھی ہیں،عیسائی بھی
دوست گر بھائی نہ ہو ،دوست ہے تو بھی، لیکن
بھائی گر دوست نہیں ، تو نہیں کچھ بھائی بھی

یا

سلف کی دیکھ رکھّو راستی اور راست اخلاقی
کہ اُن کے دیکھنے والے ابھی کچھ لوگ ہیں باقی
نہیں خالی ضرر سے وحشیوں کی لوٹ بھی ،لیکن
حذر اُس لوٹ سے جو لوٹ ہے علمی و اخلاقی

یا

رہا دوستی پر نہ تکیہ کسی کا بس اب
دل سے شکووں کو دھونا پڑے گا
بن آئے گی ہر گز نہ یاں کچھ کیے بِن
کچھ کانٹا ہے تو بونا پڑے گا

اِن اشعار کی بے رنگی اور بے کیفی کی اصل وجہ صرف یہ ہے کہ بھولے سے بھی اِن میں حالی نے روایتی عشقیہ مضامین یا طرز اظہار آنے نہیں دیا ہے۔ مقدمہ میں جس غزل کی انہوں نے وضاحت کی تھی یہ اشعار اس کے جواز کے طور پر شعوری کوشش کے ساتھ لکھے گئے تھے۔ لیکن غزل کی کلاسیکی

روایت سے بہت دیر تک یکسر انحراف کرنا ان کے لیے ممکن نہیں تھا۔ جبکہ عرصۂ دراز تک وہ اس کے قائل اور پرستار رہ چکے تھے، اور خود ایسی غزلیں کہ چکے تھے، جن کے اکثر اشعار کلاسیکی معیار غزل پر پورے اترتے تھے۔ چنانچہ جدید انداز کی غزلوں میں بھی وہ اکثر و بیشتر جگہوں پر تخلیقی اظہار کی کلاسیکی روایت سے پوری طرح گریز نہیں کر پاتے۔ دراصل کلاسیکی شاعری میں جو نظم وضبط، جذبہ کا دھیما پن اور موضوع کی ہمہ گیری یا آفاقیت ہوتی ہے، حالی کی نظروں سے اس کی معنویت پوشیدہ نہیں تھی۔ اس لیے غزل کو روح عصر کا ترجمان بنانے کی خواہش کے باوجود وہ اس کی کلاسیکی روایت سے منحرف نہیں ہو سکے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ کیجیے

اُس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

کس سے پیمان وفا باندھ رہی ہے بلبل
کل نہ پہچان سکے گی گلِ تر کی صورت

یا

اُس نے اچھا ہی کیا حال نہ پوچھا دل کا
بھڑک اٹھتا تو یہ شعلہ نہ دبایا جاتا

عشق سنتے تھے جسے ہم،وہ یہی ہے شاید
خود بہ خود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

یا

ہے بندگی کے ساتھ یہاں ذوق دید بھی
جائے گا دیر چھوڑ کے اب برہمن کہاں
جی ڈھونڈتا ہے بزم طرب میں انہیں،مگر
وہ آئے انجمن میں تو پھر انجمن کہاں

جدید غزلوں میں شامل یہ اشعار نہ صرف کلاسیکی رنگ و آہنگ سے معمور ہیں بلکہ مجموعی تخلیقی رویّے کے اعتبار سے ایک الگ تازگی، الگ پہچان رکھتے ہیں۔عشق کی واردات ہوں یا زندگی کے دوسرے تجربات یہاں حالی ایک ناصح یا معلم بن کر نہیں صرف ایک انسان بن کر بے ساختہ انداز سے اپنے داخلی تجربات کا اظہار کرتے ہیں۔

حالی کا یہ رنگ تغزل نواب شیفتہ کی معیت کا نتیجہ ہے۔انہوں نے خود اِس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ وہ مرزا غالب سے شرف تلمذ کے باوجود نواب شیفتہ کے رنگِ سخن سے زیادہ متاثر تھے جو ان کی فکری افتادِ طبیعت سے مطابقت رکھتا تھا۔بقول حالی شیفتہ مبالغہ کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا کمال شاعری سمجھتے تھے۔حالی کے یہاں کہیں دبے اور کہیں ابھرے ہوئے انداز میں شیفتہ کا عکس نظر آجاتا ہے۔مثلاً یہ اشعار دیکھیے

شکوہ کرنے کی خو نہ تھی اپنی
پر طبیعت ہی کچھ بھر آئی آج

رات کو ان کی بات بات پہ سو سو دیے جواب
مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا

آنے لگا جب اس کی تمنا میں کچھ مزہ
کہتے ہیں لوگ جان کا اِس میں زیاں ہے اب

حالی نے غزل میں فکری، فلسفیانہ اور متصوفانہ مضامین کو شامل کرنے کی صلاح دی ہے مگر خود ان کی غزلوں میں یہ مضامین نہیں کے برابر ملتے ہیں۔صوفیانہ باتوں کی طرح جام و مینا کا تذکرہ بھی ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے۔ہاں انہوں نے یہ ضرور کیا کہ صوفی اور زاہد کو کم تر طنز اور بیشتر تمسخر کے تیروں کا نشانہ بنایا ہے۔حالانکہ اصلاح غزل کے باب میں انہوں نے خود کہا تھا کہ زاہد و واعظ کو برا کہنا یا حرم کعبہ پر طنز کرنا نامناسب ہے۔اس کا ترک کر دینا واجب ہے۔حالی کی جدید غزلوں میں زاہد و شیخ کی ریاکاری پر طنز کی نشانیاں دیکھیے

مان لیجے شیخ جو دعویٰ کرے
اک بزرگ دیں کو ہم جھٹلائیں کیا

آنکلتے تھے کبھی مسجد میں ہم
تو نے واعظ ہم کو شرمایا عبث

گو مئے ہے تند و تلخ پہ ساقی ہے دلربا
اے شیخ، بن پڑے گی نہ کچھ ہاں کہے بغیر

یہ ایک حقیقت ہے کہ حالی شعر کے جمالیاتی عناصر سے زیادہ اس کے اخلاقی پہلوؤں پر زور دیتے ہیں۔لفظ و معنی کی نزاکت پر بھی ان کی نظر گہری نہیں۔مگر جہاں تک غزل کا تعلق ہے ان کا ذہن صاف تھا کہ اس کی بنیاد جذبہ پر ہونی چاہئے۔مقدمہ میں انہوں نے لکھا ہے کہ کسی مضمون پر اس وقت تک قلم نہیں اٹھانا چاہیے جب تک کہ دل پر ٹھیس نہ لگی ہو اور دل کی اس چوٹ یا جذباتی ردعمل کا تعلق ہرگز ضروری نہیں کہ عشق بلا خیز سے ہی ہو۔اس کا تعلق دوسرے ذاتی تجربات اور اجتماعی زندگی یا تہذیب ایسے حقائق سے بھی ہوسکتا ہے جن سے شاعر کی وابستگی رہی ہو۔حالی بلا شبہ بہت دردمند اور حساس دل لے کر آئے تھے۔اِس کے ساتھ ساتھ غم کھانے اور کڑھنے کا بھی حصہ ان کی فطرت میں کچھ کم نہ تھا۔انہوں نے قومی اصلاح سے متعلق قطعہ لکھا ہو، رباعی لکھی ہو، نظمیں لکھی ہوں یا غزلوں میں سمویا ہو، ہر جگہ ان کے دلِ دردمند کی پکار سنی جاسکتی ہے۔اس زمانے کی سیاسی و سماجی صورت حال کیا تھی اس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔بہادر شاہ کی حکومت ختم ہو چکی، انگریزوں کا تسلط ہو چکا، معاشرہ بدترین زبوں حالی کا شکار، مسلمان ایک طرف احساس کمتری میں مبتلا دوسری طرف انگریزوں کی طرف سے بات بات میں تذلیل۔ادبی افق پر نظر ڈالیے تو مومن، غالب، شیفتہ ختم ہو چکے۔حالی نے سب ٹوٹتے اور بگڑتے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔اس لیے وہ اپنے عہد کی کشمکش اور کرب و اذیت کو دوسرے معاصرین کے مقابلے میں زیادہ شدت سے محسوس کر رہے تھے۔اور اسی کا بے ساختہ اظہار ان کی نظموں و غزلوں میں ملتا ہے۔یہ اشعار دیکھیے:

مئے خانہ کی خرابی جی دیکھ کے بھر آیا
مدت کے بعد کل واں جا نکلے تھے قضارا

انصاف سے جو دیکھا نکلے وہ عیب سارے
جتنے ہنر تھے اپنے عالم میں آشکارا

رات آخر ہوئی اور بزم ہوئی زیرو زبر
اب نہ دیکھوگے کبھی لطف شبانہ ہر گز

ڈرہے دلوں کے ساتھ امیدیں بھی پس نہ جائیں
اے آسیائے گردشِ لیل ونہار بس

دیں غیر دشمنی کا ہمارا خیال چھوڑ
یاں دشمنی کے واسطے کافی ہیں یار بس

اِن اشعار میں قومی اور ملّی آشوب کا احساس تو جھلکتا ہی ہے، ترقی پسند اور جدید غزل میں ماورائے عشق زندگی کی جن کھردری سچائیوں کا ذکر کیا جاتا ہے ان کا سلسلہ بھی حالی کی مذکورہ شعری حسیت تک پہنچتا ہے۔ جدید شاعری نے اہل سیاست کے دہرے معیاروں، ان کی ریاکاری، فریب اور استحصال کو بھی خوب خوب طنز و تمسخر کا نشانہ بنایا ہے۔ دیکھیے حالی کس طرح اپنے عہد کی سیاست کے غیر انسانی رویوں اور دوغلے پن کو علامتی اور اشاراتی اسلوب نشانہ بنا رہے ہیں۔

درد اور درد کی ہے سب کے دوا ایک ہی شخص
یاں ہے جلادو مسیحا بخدا ایک ہی شخص

قافلے گزریں وہاں کیوں کر سلامت واعظ
ہو جہاں راہزن و راہنما ایک ہی شخص

کھیت رستے پر ہے اور رہرو سوار
کِشت ہے سرسبز اور نیچی ہے باڑ

ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے آخری شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنی کتاب ''جواہر حالی'' میں لکھا ہے کہ 'زبردست قوموں کے ہاتھوں کمزور ملکوں کی پامالی کے لیے یہ اجنبی اور نامانوس تمثیل بڑی مانوس لگتی ہے۔'

کہا جاسکتا ہے کہ حالی نے اپنی جدید غزلوں میں اجتماعی جذبات اور سیاسی تجربات کے اظہار کی بنیاد رکھ دی تھی۔ انہوں نے قدیم غزلوں میں جہاں کلاسیکی رنگ و آہنگ کے عمدہ نمونے پیش کیے وہیں جدید غزلوں کے بیشتر حصہ میں بھی کلاسیکی شاعری کے رموز و علائم کو نئے تناظر میں نئے معنوی تلازمات سے آشنا کیا۔ اگر حالی کی آخری دور کی چند ناصحانہ غزلوں سے قطع نظر کرلیا جائے تو یہ ماننے میں بالکل تامل نہیں ہونا چاہیے کہ حالی نے غزل میں وجدان و تخیل کی آمیزش سے ایک نئے احساس جمال کو جنم دیا، جس کے پیچھے ان کی تعقل پسندی اور انسان دوستی کا ہمہ گیر احساس کارفرما تھا۔ غزل کا یہ انداز تخیلی رنگینی اور مبالغہ آرائی سے پاک ہونے کے باوجود اپنی دھیمی دھیمی آنچ سے دل کو چھو لیتا ہے۔

URDU STUDIES

(Kitabi Sisila 1)

2019

Editor

ARSHAD MASOOD HASHMI

ASSITANT EDITORS

Nabi Ahmad

Abdul Malik

Mazhar Kibriya

Bilingual Kitabi Silsila of Urdu
Research and Criticism

Published by

Department of Urdu
Jai Prakash University, Chapra (India)

@ Copyright Publisher

URDU STUDIES

(Kitabi Sisila 1)

2019

Editor

ARSHAD MASOOD HASHMI

ASSITANT EDITORS

Nabi Ahmad

Abdul Malik

Mazhar Kibriya

Pages: 184

Price: Rs. 400/-

Ist Edition : 2019

ISBN : 978-93-83239-86-3

Produced under supervision of

APPLIED BOOKS, New Delhi-2

Bilingual Kitabi Silsila of Urdu Research and Criticism

Published by

Department of Urdu

Jai Prakash University, Chapra (India)

Printed at: New Print Centre, New Delhi - 2

Contents

1.	Cultural Exuberance of Metaphor in Khiyal Bandi Ghalib's Imaginings in the Urdu Ghazal: the Dark Complexed Beloved	Mehr Afshan Farooqi	5
2.	A Historical Narrative of South Asian Time *Reading Qurratulain Hyder's River of Fire*	Zehra Mehdi	27
3.	Faiz and the Postcolonial Subalternity	Huzaifa Pandit	43
4.	*Raja Gidh:* Breaking Gender Stereotypes	Arshad Masood Hashmi	73

Cultural Exuberance of Metaphor in Khiyal Bandi

Ghalib's Imaginings in the Urdu Ghazal: the Dark Complexed Beloved

Mehr Afshan Farooqi
Associate Professor
Department of Middle Eastern & South Asian Languages & Cultures,
University of Virginia, Charlottesville, VA 22904

Where, oh Lord, is the second step of the ambition?

The wilderness of possibility, I found, was just a single footprint

From the Urdu Divan of Mirza Asadullah Khan Ghalib (the first mss, compiled around 1816)

A popular notion about Urdu literature, at least among a certain group of scholars, is that it is Iranian in spirit. The connection of Iranian literary traditions is inevitably made with Arabic literature and literary traditions, perhaps under the assumption that Persian literature and language were heavily influenced by Arabic. Ram Babu Saksena in his influential *History of Urdu Literature* begins his chapter on the general characteristics of Urdu poetry with the sentence: "Older Urdu poetry was not an indigenous product. It drew its inspiration from Persian and copied foreign models. It was dominated by the prosody of the Persians which had been invented by the Arabs. It tacitly adopted Persian metres and its canons of versification […] Urdu poets not only appropriated the metres

but annexed the ready- made, much exercised imagery and hackneyed themes of the Persian."[1]

Another manifestation of this kind of thinking can be seen in the notion—not much perceptible before the Partition, but frequently brought up after it— that Urdu was one of the main causes of Partition. It became a general assumption around the middle of the 20th century that the case for Pakistan was also the case for Urdu; Pakistan was constructed as a "homeland" for the Muslims, and since Urdu was the language of Muslims alone, its proper place was in Pakistan, not in India. A cursory look at the history of Urdu literature, especially since the 18th century, would be enough to belie the belief that Urdu was the language of Muslims alone. Languages are not born or develop as the exclusive property of a group of people, religious or political. It was well known then, as it is now, that Muslims had written literature on clearly Hindu topics since at least the late 14th century. That literature is mostly in Awadhi or Brajbhasha, languages which were spoken by both Hindus and Muslims.

The Hindi-Urdu question nevertheless constituted an emotional and emotive issue in the complex interplay between language, religion and politics in north India from the late nineteenth to the mid-twentieth centuries. The political design underlying the theory of Urdu being a language of only Muslims has been examined by several competent literary historians who have shown that the political design was motivated by extra-scholarly concerns; the notion that Urdu was a 'Muslim' language is not true.[2] Still, the idea seems to

---

[1]Babu Ram Saksena, *A History of Urdu Literature*, p 23.
Not only is the main proposition that 'older' Urdu poetry was modelled upon Persian false, but also the sub-propositions, that Urdu lifted 'hackneyed' themes from Persian, and the Persian metre was invented by the Arabs not true.

[2] Paul Brass's classic study, *Language, Religion and Politics in North India*, (Cambridge, 1974) examines the political design underlying interplay between language and religion; Christopher King's book shows how the

have a firm hold in the average South Asian's mind which includes the Muslim minds as well. In this essay, I will argue that in spite of its so called foreign or Iranian-Arabic orientation, the spirit, the tradition and the culture of Urdu literature have always been, and will always remain, ineluctably Indo-Muslim. This is because the literature has been created by the "Indian" mind and not by an Iranian or Arab mind. By "Indian", I mean the indigenous sensibility of the people of the Indian subcontinent as developed by the Indo-Muslim social culture over six or seven centuries. It is the sensibility which Persian speakers referred to as "Hindi", that is "Indian" as against the "Iranian". It transcends religion and includes traditions and beliefs prevalent in the social culture. It also embodies a literary mind saturated in the sensibility and the world view of the Indian Muslim the Hindu element of whose psyche is inseparable from the element which we call Muslim.

If we examine the history of literature and literary traditions across the world we will find that Urdu is not the only language where external literary cultures have influenced or even been deliberately imported to construct a native literary tradition and culture. English for example, is so steeped in the Greco-Roman tradition that even its poetic meters are borrowed from Greek. This is in spite of the fact Greek metre is quantitative and English metre is just the reverse, for it is strongly qualitative. The Greek metres were made to suit the accent-based English language. Marlowe and Shakespeare had perfected an indigenous version of Tragedy which, though written in the Greek Iambic Pentametre, and was unrhymed like the Greek, was so different in spirit from Greek Tragedy that Aristotle would have refused to recognize it. John Milton wrote a Tragedy in English in strict accordance with the rules of Tragedy as enunciated by Aristotle in his *Poetics* more than twenty centuries ago. The resulting play, *Samson Agonistes* doesn't rank among the

---

Hindi movement was part of a process "in which Hindu supporters of Hindi strove to transform the existing equations of Urdu= Muslim +Hindu and Hindi= Hindu+ Muslim into Urdu=Muslim and Hindi=Hindu." *One Language Two Scripts: The Hindi Movement in 19th Century North India*, Bombay, Oxford University Press, 1994; p 15

best English plays even though it is a perfectly "correct" Greek Tragedy. Milton deliberately rejected a vibrant tradition of his own language to write a "Greek Tragedy" because Shakespeare wasn't Greek enough in Milton's eyes. Thomas Gray however, adopted the Greek metre but wrote about local subjects.[3]

Urdu adopted local themes, Persian tropes, Arabic legends, Hindu legends and mythology where it suited the writer's mode. Persian had been intermingling with Indian genres since at least the 11th century when Mas'udSa'd Salman wrote his *barah masa* like poems in Persian and many more about his love of Lahore and how he missed that city.[4] Urdu appeared on the literary scene around the 15th century by which time the assimilation had reached down to the grassroots. Urdu's first known poet was the Gujarati Sufi Shaikh Bahauddin Bajan (1388-1506). Sheikh Bajan wrote in Indic and also Persian metres; he helped create and develop a new genre of devotional poetry called *Jikri*. The name was borrowed and indiginized from the Arabic *dhikr* or *zikr*, meaning "remembrance" (of God). Shaikh Bajan was greatly interested in Indian classical music and that's why he chose *Bajan* as his *takhallus,* from the Urdu *baja*, which means "a musical instrument". *Jikri* is a genre which is entirely unknown in Persian or Arabic; it is a poem on Sufi themes with a heavy overlay of Hindu tropes and ideas. There can be no greater refutation of the canard of Urdu's "foreignness" than the poetry of Shaikh Bajan.

The instances I have presented above show that it is *not* theexternal form of a literary tradition that determines its primary characteristics. One can then ask: what determines the

---

[3]Thomas Gray, who fame rightly rests on his *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) wrote that poem in—about the unknown English buried in a country graveyard—in a "foreign" metre, that is, the Iambic Pentametre, most meticulously observed. Gray also wrote *The Bard*, an ode in strict imitation of the Greek poet Pindar—calling his poem 'A Pindaric Ode'—but the theme of the poem was based upon a Welsh legend.

[4]Sunil Sharma, *Persian Poetry at the Indian Frontier*, is a succinct study of Masud Sa'd Salman, one of the earliest Persian poets from India.

primary characteristics of a literary tradition? An example would serve to illustrate this elusive point. The Iranian author, MalikushShu'ara Muhammad TaqiBahar in his epoch making but generally misguided morphology of Persian poetic styles (*Sabk Shenasi*) diagnosed that the Indians had their own literally styles which he called *Sabk-e-Hindi.* [5]Bahar decreed that the "Indian Style" should be ruled out of the Iranian literary canon because it was not compatible with the Iranian mind even though he fully realized that many of the practitioners of this style had been Iranian! In fact some of them like Mir Tahir Waheed and Shawkat Bokhari, had never been to India.[6]

---

[5] The term sabk-i-hindi was coined by Maliku'sh Shu'ara Muhammad TaqiBahar (1886-1951) in the first quarter of twentieth century. It signposted a poetry in the Persian language, especially ghazal ,written mostly from the sixteenth century onward by Indian and Iranian poets, the latter term to include poets of Iranian origin who spent long periods of their creative life in India. "Iranian" here means a native of "greater" Iran, a cultural entity that was generally meant to comprise all of present day Iran and Azerbaijan in the North and West, and Afghanistan in the South and Tajikistan and Uzbekistan in the East.

Bahār's scholarly works include: *Sabk-shenāsī* (3 vols. Tehran, 1321 Š./1942, repr. 1337 Š./1958), a detailed standard history of Persian prose illustrated by many examples.

Shibli Nu'mani does not use the phrase sabk-i-hindi, in *She'rul Ajam* (his five volumes were written between 1909 and 1914, published 1909-1918, and the work of Bahar came later). But he clearly credits Fughani with being the "founder" of the "new age" in poetry which is marked by "subtleties of thoughts and themes" and he describes Fughani as the "*grandpére* Adam of this new age" and "the inventor of the new style". Later, he twice mentions the influence of India on this new style: The [literary and cultural] taste of this place [India] engendered yet more sumptuous colourfulness and delicate subtlety in the poetry of Urfi and Naziri. Intermixing with India generated delicate subtlety of thought and imagination. The delicate subtlety of thought and imagination that one sees in the poetry of the Iranians who made India their domicile is not at all to be found in the [Iranian domiciled] Iranians."

[6] According to Shamsur Rahman Faruqi, "The Iranians' disapproval of the Indian Style betrays a certain puzzled anxiety—for the poetry, though

If Iranian poets of the Indian Style were marginalized from the Persian literary canon, poetry produced in Persian by non-Iranians was, and continues to be almost entirely excluded from the Iranian canon. Interestingly, even in Indian and Pakistan universities, very few of the Sabk-e-Hindi poets are prescribed for study. To repeat, if Indian Persian literature was marginalized and even decried aside by Iranians as not conforming to the Iranian mind, it should become clear that Urdu which is twice removed from the so called Iranian mind should never be treated as having anything to do with Iranian cultural traditions. This shows that the roots of literature are in the psyche of a culture and not in the external conventions and formal traditions that it may accept either entirely, or accept and modify for its own use. Differences in the nature of the concept of knowledge, (that is, what constitutes knowledge?) of poetry, the autonomy and innovativeness of the poet and issues of communication and reception are vital factors in shaping this psyche of a literary culture.[7]

The great nineteenth century Urdu poet Asadullah Khan Ghalib (1797 – 1869) is an important case in point. Ghalib began his career writing poetry in Urdu at the age of perhaps 10 or 12 (or at the age of seven if a certain tradition is to be accepted) and had compiled a collection of nearly 1800 she'rs by the age of 19. Subsequently Ghalib began writing mostly in

---

occasionally bristling with uncomfortably high imaginative flourishes and unusual images and unconventional constructs has yet a potency, vigour and éclat which mainline Iranian poetry would be hard put to match. One reason for the Iranian eagerness to find a non-Indian place of origin for the Indian Style could lie in the fact that some of the major Iranian poets of that style never went to India: the names of Shifa'I Mashhadi (d. 1613), Mirza Jalal Asir (d. 1630/31), Shaukat Bukhari (d. 1695/99) and Mir Tahir Vahid (d. 1708) come instantly to mind. If native, untravelled Iranians too wrote in the Indian Style, this was a matter for further anxiety unless a non-Indian, Iranian origin could be found for the style. P. 3; ".A Stranger in the City: The Poetics of Sabk-e Hindi,"*Annual of Urdu Studies*,

[7] Muzaffar Alam in Sheldon Pollock, 2003 p 178

Persian, which seemed to be his preferred language. He returned to Urdu wholeheartedly only around 1850 when he became more closely attached to the royal court. Ghalib's love for Persian and his insistence on being a "native by intuition" and a fully nativized speaker of Persian (*ahle- zaban,* that is, one who "owns" the language, or "comes from" the language) is scattered throughout his literary engagements with contemporary Indian poets. Certainly his Persian poetry, compared to his Urdu is more flowing, direct and relatively easier to understand. It is full of powerful themes and ideas.

Much of Ghalib's Urdu poetry of his early youth was marked with a distinct tilt towards Persian language idioms and imagery. It reveals a love for, and mastery of arcane Persian words and idioms which is hard to match to any other poet before or after him. Yet, his love for abstract thought and his metaphorical reach to far away themes and ideas is a peculiarly Indian characteristic. This particular style of abstraction known as *khiyalbandi* was developed by some Indian Persian writers in the 17th century.[8]Khiyal bandi reached its zenith in the poetry of the Indian Persian poet and mystic Mirza Abdul Qadir Bedil (1644-1720). Ghalib (as by his own admission) especially in his youth was inordinately influenced by Bedil and some other khiyal band poets. Ghalib must have realized that native Urdu words were not effective in dealing with abstract, subtle and rare themes of khiyalbandi, many of which are based on fine distinctions in the way ideas are enunciated. Whatever learned or philosophical-Sufistic prose there had been in Urdu until the

[8]Literally, *khiyalbandi* means capturing a *khiyal* or thought and putting it neatly and elegantly into verse. In Persian and Urdu *bastan* (Persian) or *bandhna* (Urdu), that is, 'to tie', 'to bind' is the metaphor for using a word or trope in poetry. This has been extremely elegantly stated by Ghani Kashmiri the great Indo Persian poet of the early 17th century:
ab buvad ma'ni-e raushanghani
khub agar bastah shaved gauharast
A brilliant theme, oh Ghani, is bright water
If it's bound well in a poem, it's a pearl

early 19th century depended heavily on Arabic and Persian lexicons to put its themes and meanings across to the reader. Persian-Arabic thus had a ready vocabulary in Urdu which Ghalib used for his purposes. Thus superficially, his Urdu poetry, and certainly early Urdu poetry, sounds like Persian conscripted to appear under the guise of Urdu. But the spirit of that poetry is so utterly Indian that it cannot be classified as anything but Indian.

The seepage of Indian themes in Ghalib's Urdu poetry is evident in two broad, congruent areas: first and most obvious is his approach to that big question of Creation, Creator and mankind. The second is the cultural aesthetic and world view that he possesses from being an Indian Muslim albeit of Turkish descent. I will first discuss with a few quotes from Ghalib's early Urdu poetry the cultural aesthetic as evident in the characteristics of the beloved.

In the following she'r, Ghalib speaks of a dark-complexioned beloved who is nonetheless as *zalim*(cruel and coquettish) and even more tantalizing as the traditional light skinned beauty.[9]Although zalim is originally an Arabic word, and used frequently in Persian, zalim doesn't have the praise-admiration sense in Persian; this sense is an invention of the Urdu speakers. Another point to note here is that the darker complexion is presented as more enticing, more truly "beautiful":[10]

---

[9]*Zalim* can be a word of praise and admiration in Urdu in the appropriate context, as in the present verse of Ghalib's.

[10] Urdu poets of the pre-modernage viewed fair skin with some disdain even suspicion. The notion that a "fair" skin is a precondition for being considered beautiful entered Urdu poetry late in the 19th century. Ghalib's senior contemporary Shaikh Imam Bakhsh Nasikh (1773-1838) wrote:

husn ko chahi'ye andaz o adanaz o namak
kya hua gar hui goron kitarH khal safed
Beauty needs style, and elegance, and coquetry and piquant saltiness
So what if someone had a hide, white like that of the white man?

رچ گیا جوشِ صفا سے زلف کا اعضا میں عکس

ہے نزاکت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

The intensity of your whiteness absorbed the color from your black tresses;

Oh cruel beloved, the blackness of your complexion,

Has a radiance which also reflects your delicateness[11]

The *mazmun* of the dark-skinned beloved is not unknown in Urdu poetry, especially in the poetry of the 16th to the 18th centuries. But it has been reformulated here with typical Ghalibian flair and a unique *ta'lil*. (*Ta'lil* means to provide a 'poetic' and unlikely reason or justification for an otherwise unremarkable fact.) The white to black bodied woman's blackness has been given an extremely delightful *ta'lil*: She is extremely delicate. She is also quite dark. Her tresses are, naturally dark and dense. So her fair body, extremely delicate, reflects and absorbs the blackness of the tresses. The infinitive *rachna* means for 'something to become so fully absorbed as to give its own colour to the object on which it has been applied'. Obviously, this process takes pretty long. This again supports the *da'wah*: the black tresses have always been with the fair body. So the delicate body, fair and light as light, has absorbed the blackness of the tresses.

In ancient Arabia, the salt that they used was dark and the Arabic word for salt is *malh*; a dark coloured, good looking person was described as *malih*='salty'. This sense of 'salt,' and the word, was borrowed in Persian, then in Urdu. Urdu has both words *namkin* and *malih* for a good looking, dark complexioned person. Hence Nasikh requires *namak* "salt" as a necessity for beauty. Note that I use the pejorative "hide" because the poet has used the word *khal* which has the same effect.

[11]Kalidas Gupta Raza,*Divan-e Ghalib Kamil*, P181; all translations from Urdu are mine.

Observe the following intricacies: the poet does not explicitly say that the beloved is dark-complexioned; instead, he suggests that the *josh* or the fervor of her delicate whiteness caused it to absorb the dark colour of her lovely tresses. *Josh* generally means "passion", etc. But it also means "excess, the state of denseness caused by a crowd". Hence *josh* also means excessiveness, multitude, and extravagant abundance. *Josh* contains the implicit image of "dyeing" which involves hot, bubbling colour, suggesting the verb *josh dena*=to boil, to excite. Notice also that Ghalib speaks of *aks*. Here it means reflection. Thus there is the hint of illusion. She may not have actually become dark but she appears to be so. Usually one associates *jalvah* or radiance with light. The radiance or glow of a dark complexion is alluded to in the second line. The radiance of *siyahfami*, says Ghalib, has a special aura of *nazakat* (delicateness).

Here is another example of a dark skinned beloved from Ghalib's earliest (1816) Divan:[12] This she'r builds on a cultural practice that is very Indian but couched in esoteric Sufic Persianisms.

کثرتِ جوشِ سویدا سے نہیں تِل کی جگہ

خال کب مشاطہ دے سکتی ہے کاکل کے تلے

Kasrat-e josh-e suvaida se nahin til ki jagah

Ḵhal kab mashshatah de sakti hai kakul ke tale

The intensity of darkness has left no scope for the beauty mark

How can the bride adorner apply the black dot beneath her curly hair?

A little black spot usually with *kajal* is applied above the temple just below the hairline to ward off the evil eye. But the

[12]Kalidas Gupta Raza, *Divan-e Ghalib Kamil*, p 200

beautiful dancer is so dark that the mark or *til* won't show. While the previous she'r spoke of *josh-e safa* (excessive whiteness) absorbing dark color from the beloved's *zulf*, this she'r presents a *kasrat-e josh-e suvaida* (excessive blackness) of the beloved's hair and/or skin that will make it impossible for a beauty mark to show.

The she'r has a charming ambiguity which has left open several possibilities of interpretation. Gyan Chand Jain in his commentary on Ghalib's mustarad Divan, prefers to read *suvaida* as a black dot on the heart which is supposed to be the concentration point for God's true radiance (if, that is, the seeker can reach a certain level of Knowledge). He interprets the she'r as: Innumerable hearts are snared in the beloved's hair. The *suvaida*s have left no room for a beauty mark.[13]Jain's explanation suffers from oversimplification.

One can read *suvaida* as the black dot in the heart, but the meaning becomes different: The beloved is so pure of heart that her *suvaida*, normally a nearly invisible spot in the heart, has overtaken her whole body and that's why she is black complexioned. This meaning doesn't cancel Jain's interpretation, but it shows that a Sufistic subject or concept has been used by the poet to produce a near erotic verse.

The entire ghazal has an extremely Indian (or indigenous) mood that is enhanced by the radif *ke tale*. The word *tale* (beneath, below) is derived from the Sanskrit *tal*.

The *matla'* (opening couplet) of this ghazal has a delicate Indic *mazmun* of the beloved bathing with dew (or rose water) in the garden:[14]

وہ نہا کر آبِ گل سے سایہ گل کے تلے

بال کس گرمی سے سکھلاتا ہے سنبل کے تلے

[13]Jain; *Tafseer-e Ghalib*, P 556

[14]Raza; P 200

Voh nahakar aab-e gul se sayah-e gulke tale
Bal kis garmi se sukhlata hai sumbul ke tale

After bathing in rose water beneath the roses

With what intense energy does she dry her hair in the shade of the *sunbul*!

A woman, bathing in the open, in a garden under the shade of roses, and drying the hair with intense energy fervency, and ardor, among the flower bushes and shrubs, are truly Indic images and ideas. In fact, the theme of the beloved bathing in the open—in the river, or on the river bank— is a not a theme found in Persian, but has been extremely popular with Urdu poets from the 17th century. Obviously, both our climate and our mores permit bathing in the open. Here are two examples from Mir (172 2-1810) and one from Musahafi (1750-1824). Mir's ghazal is from his second Divan (circa 1780) and Mushafi's verse is from his first Divan (circa 1785):

Here is Mir:

شب نہاتا تھا جو وہ رشکِ قمر پانی میں
گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

Shab nahata tha jo voh rashk-e qamar pani men

Guthi mahtab se uṭhti thi lahar pani men

Last night that envy of the moon was bathing in open water

She caused the waves to rise intertwined with the moonlight in the water

Mir:

ساتھ اس لطف کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہرِ تر پانی میں

sath is lutf ke deta tha dikha'I voh badan
jaise jhamke hai para gauhar- tar pani men

With such elegance was her body descried

It was if a pearl of high luster was glistening under water

Musahafi:

جمنا میں کل نہا کر جب اس نے بال باندھے
ہم نے بھی اپنے جی میں کیا کیا خیال باندھے

jamna men kal naha kar jab us ne baal baandhe

ham ne bhi ji men apne kya kya khiyal bandhe

Yesterday, after bathing in the Jamna she tied up her hair

I just can't say what thoughts I twined and intertwined in my head

Ghalib had a strong tradition on his back when he talked of his beloved bathing herself in the dew, or in rose-water in the open garden. Note that Ghalib has used the masculine gender (*sukhlata*) here, which I have translated as feminine, not just because of the convention of English poetry, but also because the beloved whose bathing is the subject of this verse is clearly feminine. Similarly, in Mir, the pronouns and verbs are all masculine but we clearly understand that it's a woman he's talking about. In Musahafi, the gender is omitted, but the sense of a woman is very strong. This convention—of hiding the gender of the beloved, or of implying or stating that s/he is masculine—is not Iranian, as most of us have been led to believe, especially since Altaf Husain Hali (1837-1914) wrote his extremely influential book—the first Urdu book on literary theory—*Muqaddama-e Sh'er o Sha'iri* in 1893.Persian has no genders, so it is unfair to assert that just because there is occasional mention in its ghazals of beautiful boys as cup bearers or a young, handsome youth as beloved, Iranian ghazal always has a male beloved. In fact, the convention of talking of the beloved as male is a mode more or less inaugurated and certainly strengthened and established by the Urdu poets of

early 18th century. But for a couple of poets like Mubarak Abru (1683/5-1733) and Shakir Naji (1690?-1744-47?) who openly indulged their boy love in their poetry, it is not possible to name any Urdu poet from the late 17th century Delhi who really *meant* the beloved to be a boy. In fact, the concept of the beloved in Urdu ghazal very soon took an abstract character—it was the *idea* of a beloved, and the *idea* of a lover, rather than an actual person. This could have been an influence of Sanskrit, from where those early Urdu poets of Delhi were also supposed to have derived their love for *sleşa* which took the form of *iham* (wordplay, double entendre) in the ghazal of early 18th century Urdu poets. These subjects—the source for the love of *iham*, and beloved and love and lover as *ideas* rather than persons—have not been investigated, mainly because modern literary theory in Urdu chose to take a literalist view of all things pre-modern.

Going back to the she'r, observe the delightful intermixing of tropes, Persian and Indic. *Sunbul* is a fragrant clustered flower made up of smaller blooms that have curly petals; it has been used in Persian poetry as a trope for beautiful curly hair and was appropriated in Urdu. Obviously, Ghalib's *voh* implies the word *mahbub* which has an indeterminate gender but mostly signified as masculine in Urdu, in keeping with tradition, as we just saw. While this does not imply that voh is a male lover, the situation created in the she'r is piquant. This is the Perso-Indic crossover I am referring to here. An Indian *mahbub* bathes in the rose garden and dries her hair among the Persian hyacinths.

Moving on from the beloved to the lover, Ghalib has a beautiful she'r on the theme of burning in love with a stunning image taken from Diwali, the Hindu festival of lights: [15]

ہے تماشاگاہِ سوزِ تازہ ہر یک عضوِ تن
جوں چراغانِ دِوالی صف بہ صف جلتا ہوں میں

[15] Raza, p 154-155

Hai tamashagah-e soz-e naz har yak 'uzw-e tan
Jun chiraghan-e divali saf ba saf jalta hun main

Every limb of my body presents the spectacle of a new fire caused by her coquetry

Like the lamps of Divali I burn row upon row

Diwali is the Hindu festival of joy and celebration, marked by a profusion of lamps being lit and fireworks being played to welcome the return Lord Rama from exile. Diwali lamps are lit in rows and are kept burning by replenishing the oil. Comparing the body as *chiraghan* with Diwali lamps is an original idea and a marvel of metaphorical thinking. One of Ghalib's commentators, Zamin Kantoori, has suggested that the construction *chiraghan-e divali,* is odd, because Ghalib has used a Persian *izafat* with an Indic word.[16] I think the usage is notable for two reasons, one, because Ghalib here sets a precedent—or at least an authoritative instance—of such an *izafat* which is still frowned upon by the "purists", and two, he preferred to use a native image instead of a Perso-Arabic one.

I began this paper with a brief mention of Sabk-e-Hindi, a style of Persian poetry whose poets wrote in the "Indian" style. Sabk-e-Hindi poets favored abstractions, especially a mode known as *khiyalbandi*, which I briefly referred to above. The *khiyal* was elusive and allusive, ambiguous and accessible through metaphor. Intertextuality was an important, though inarticulate premise in khiyalbandi: unless the audience was acquainted with previous instances of poets using a particular theme, the "newness" of the present *khiyal* couldn't be appreciated. Persian poetry in Sabk-e-Hindi was predominantly in the *khiyal band* mode. Urdu, as successor to Persian as a literary language inherited this mode as well. Though not often recognized, nearly all the Urdu poets who wrote in this mode were clearly trying to emulate or go beyond

[16]Zamin Kantoori, *Sharh-e Divan-e Ghalib*, P

the Persian poets who, it must be remembered were more Indian than Persian.

As Shamsur Rahman Faruqi has shown, Ghalib was not a lone practitioner of khiyalbandi, nor was he as individualistic and distinct from his peers as Hali, in his Y*adgar-e Ghalib* (1897), had persuaded us to believe. In Urdu, Shah Nasir (1755?-1838), followed by Imam Bakhsh Nasikh, Mushafi, Zauq (1788-1854), Atash (1777-1847) and Asghar Ali Khan Nasim (1794-1864) were exponents of the style. Certainly, the greatest exponent of khiyalbandi in Urdu was Ghalib. Ghalib's closeness to Persian as a language of poetry and also his great admiration of Mirza Bedil were undoubtedly among the reasons for his penchant for khiyalbandi. But Bedil was not the only influence or resource for Ghalib's world view and engagement with philosophical questions that are basic to ghazal poetry, namely: What is the meaning of creation? What is man's relation with God and place in creation? What is love?

Sabk-e-Hindi poets sought answers to these knotty questions partly through Sufism and partly through their creative imagination. Indian Sufism has from the beginning, been open to exploring the path offered by the indigenous philosophies such as the Vedanta and Buddhism. In fact some literary critics have gone to the extent of conflating Sabk-e-Hindi with Sufistic ghazalness (*taghazzul-e tasavvufi*).[17] Sufi poets often used exclusively local themes, allusions, idioms and proverbs and they mostly composed in local languages. They wrote on or used Hindu themes and religious experience as freely as they would use Persian themes, images, and Muslim religious experience. For example, a poetic genre of Braj

[17] Salahuddin Saljuqi in his admirable *Naqd-e Bedil* goes to the extent of saying that Sabk-ihindi did not in itself originate in India, but has descended [in this world] from the firmament of Sufism. But India has been the land where the inspirations issuing forth from the firmament of Sufism have flown in a measure greater than in other lands, and Sufism has specially flourished and developed there. It is because of this that this style can be observed in every poet, to the extent of how deep he is in Sufism.

Bjasha and Awadhi known as *Premakhyana* was a masnavi style poem that used Hindu folk-religious themes to explain the soul's yearning for God. Khiyalbandi as a process of thinking was undoubtedly influenced by what its proponents received from their local environment.

I will close the discussion with a few examples of philosophical she'rs that show the subtlety of the Indic cultural sensibility and its influence on Ghalib. One of the best-known she'rs in this regard is from his early, *mustarad* divan:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو اک نقشِ پا پایا

Where, oh Lord, is the second step of the ambition?

The wilderness of possibility, I found, was just a single footprint

Gyan Chand Jain has written that this she'r reminds him of the story in Hindu mythology of Vamana avatar.[18] The avatar, in the guise of a Brahman went to a certain king and asked him for a small piece of land, actually three steps worth, to make a small dwelling. The king agreed. Vamana's first step covered the earth, the second the *patal* (regions below the earth) and there was nothing left for the third step. Similarly, says Jain, the whole world and its possibilities are equal to just one step in the expanse of Ghalib's desires; there is no room for a second step.[19]

Jain is being cautious in his reference to the connection between Ghalib's thought and the Vamana Avatar. Ghalib's she'r does broach a non-Muslim idea. According to Islamic thought, there is nothing in the universe similar to God *laisa kamislihishaiyun.* God is the *awwal* (First), *akhr* (last), *zahir* (apparent), *batin* (unapparent), *waris* (the survivor and inheritor

[18] King Bali through meditation (tapasya) had become so powerful that he had even driven the gods from their abode. To teach him a lesson in humility, Lord Vishnu came to earth in the form of a Vaman (dwarf).
[19] Jain, p 27

of all). He encompasses everything. In such a situation, there can be no question of someone—human or angel—finding the whole universe of possibility to be just a single footprint. The footprint of God is in and upon everything. There is nothing beyond or after God. Ghalib, a seventeen year old saturated on Bedil and having learnt Vedanta almost by osmosis, could bring in the Hindu idea effortlessly. It's not just Vamana Avatar who is in play here. One must also remember Shiva whose offspring Ganesha and Muruga can circumambulate the universe: Muruga does it physically but Ganesha goes round his parents, saying that the whole of the whole universe was right there! Ghalib could have had something of this legend in mind as well. Or, he is just asserting the strength and the power of the human mind. If, in the 19th century, scientists in the West were unlocking the secrets of the universe one by one and were asserting in effect that all there is can be reduced into a mathematical formula, is it not possible that Ghalib was imaginatively leaping those very heights, transcending his religious identity and assuming cultural identities far above and beyond the streets of Akbarabad where as a child, he flew kites and took part in the fun and frolic of carefree youth?

Let's now look at another verse:

خدا یعنی پدر سے مہرباں تر
پھرے ہم در بہ در نا قابلی سے

God, that is, one kinder than a father

I roamed from door to door because of un-acceptance

God, the Father, is a Christian concept. In Islam God is unique. There is nothing like God. God cannot be compared to humans. In Hinduism, the concept of God is anthropomorphic. God is both father and mother, or conversely, both mother and father are God. In the she'r under consideration, we can derive more than one meaning from *naqabili*: The protagonist did not accept God's existence or God's word and that is why he couldn't find God. Or, he did not accept God's help which is why he roamed

hither and thither. It is also implied that the protagonist is complaining that "I rejected Him but why did He reject me?" Clearly, Ghalib is influenced by Vedantic thought, the nurturing, creative principle of God, as *Srijanhar*.

What I have presented above are random examples drawn from my current work on Ghalib's mustarad divan. An organized study of Ghalib's poetry will yield numerous she'rs in which the influence of Vedanta and the Indian world view can be easily observed. As I have noted in this essay, in spite of its heavy borrowing from Persian, the thought processes, the worldview, the vision, reflected in the Persian poetry produced in India is practically incomprehensible and not particularly enjoyable to the Iranian mind. The reason for this is that the thought process in Sabk-e-Hindi is Indian, the world view is Indian. And this is regardless of whether the poet was Muslim, Hindu, Christian, or Sikh or Parsi.

Literary historian and critic Shibli Nu'mani inordinately privileged Iran over India in his five volume history of Persian poetry. He actually disdained and scorned even some of the great poets who were typical of the Sabk-e-Hindi mode, such as: Sa'ib, Bedil, Nasir Ali Sirhindi, and many others. Shibli himself wrote Persian poetry in a mode and manner which was much akin to the Persian poets of the 16th century. His idiom was perfectly Iranian, his emotions were simple, and his love thoughts though full of passion, were devoid of complexity. He wrote in the well-known Iranian style of *vaqu'agoi*, that is, writing about the events and transactions of love as they transpire between lover and beloved. His beloved is clearly female, his lover clearly male. In spite of all this, Shibli's poetry is unknown and unacknowledged in Iran, though his five- volume history of Persian poetry (which studiously avoids Indian Persian poets and includes only a very few of the Iranian poets of Sabk-e-Hindi) has been translated into Persian in Iran and is still in print.

Shibli's case brings out the tragedy of several extremely erudite postcolonial critics and thinkers who failed to recognize

culture as the main force and the most powerful source of literary production. Shibli presumed that language, idiom, phraseology, simplicity of thought and emotion as evinced in the ghazal by the great Iranian poets like Sa'di, Hafiz, and Rumi was all that there was to poetry in Persian. Indeed, he felt so uncomfortable with abstract and complex thought that though his book on Rumi, *Savanih Umri-e Maulana Rum* (1901), the first ever book on Rumi in any language, that he offers very little discussion on Rumi's Sufistic and Neo-Platonic thought, while it was the thought which made Rumi's great *Masnavi* what it is—the greatest Sufistic poem in the world.

As Muhammad Hasan Askari has shown, there is an organic relationship between literature and culture. Imagination can cross all boundaries, but it grows from the mind, and the mind or consciousness is conditioned by culture. Shibli, for all his vast and eclectic learning, didn't grasp the fact that culture always supervenes over and supersedes religion. Culture may be a product of religion in the last analysis, but in a clash between culture and religion, the latter will always take the back seat. It is no surprise, that Urdu is the one modern Indian language which has been the language of poetry for people of every religious persuasion in India. A pre-modern Urdu ghazal written by a late nineteenth century Parsi poet, Bahramji **Peshotanji** Dastur is indistinguishable from a ghazal written by the early nineteenth century Englishman Alexander Heatherly Azad, and a mid-nineteenth century Frenchman George Pueche Shor. They must have had their religious sensibilities. In fact Azad and Shor wrote poems and verses about Jesus Christ. **But if we remove those, overt indicators**, there's nothing that can "betray" their religion.

Ghalib is in a similar position. He wrote a considerable amount of religious poetry, more in Persian than in Urdu. The best-known in Urdu are the two qasidas in honor of Hazrat Ali.[20] But he also wrote a Persian masnavi (*Chiragh-e Dair)* in

[20] The two qasidas are:

which he eulogized Banaras and called it the Ka'bah of Hindustan (*not* just the Ka'bah of the Hindus). If we put aside his explicitly religious poetry, he comes through as a "thinking poet"—to use Coleridge's epithet for John Donne— who could question the order of things, who could see beyond petty boundaries and challenge the management of God's universe in a virtually teasing, playful way:

sipihr ra tu ba taraj-e ma gumashtai
na har che duzd ze ma burd dar khazana-e tust

You have appointed the sky to loot and plunder us

Was it not already in your treasury, all that the robber took from us?

Works Cited:

Alam, Muzaffar**;** "The Culture and Politics of Persian in Precolonial Hindustan," Sheldon Pollock, *Literary Cultures in History, Reconstructions from South Asia*, Berkeley, University of California Press, 2003

Brass, Paul; *Language, Religion and Politics in North India*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974

Faruqi, Shamsur Rahman; "A Stranger in the City: The Poetics of Sabk-e-Hindi," *Annual of Urdu Studies*,

Hali, Altaf Husain; *Muqaddamah-e She'r-o Sha'iri,* (reprint) Allahabad, Ram Dayal Agarwala, 1964

_____; *Yadgar-e Ghalib,* (reprint) New Delhi, Ghalib Institute, 2000

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

And,

سازِ یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار
سایۂ لالۂ بیداغِ سویدائے بہار

Jain, Gyan Chand; *Tafseer-e Ghalib*, Srinagar, Jammu and Kashmir Academy of Art, Culture and Languages, 1971

Kantoori, Saiyyed Zamin; edited, Ashraf Rafi; *Sharh-e Divan-e Ghalib,* Delhi, Educational Publishing House, 2012

King, Christopher; *One Language Two Scripts: The Hindi Movement in 19^{ih} Century North India*, Bombay, Oxford University Press, 1994

Nu'mani, Shibli; *She'rul Ajam*, 5 vols. 1947-62

Raza, Kalidas Gupta editor*; Divan-e Ghalib Kamil, Tarikhi Tartib Se*, Mumbai, Sakar Publishers, 1988

Saksena, Ram Babu; *A History of Urdu Literature,* New Delhi (reprint) Indigo Books, 2002

Sharma, Sunil; *Persian Poetry at the Indian Frontier, Masud Sa'd Salman of Lahore,* New Delhi Permanent Black, 2000

A Historical Narrative of South Asian Time

Reading Qurratulain Hyder's River of Fire

Zehra Mehdi
Doctoral Student, South Asian Religion, Department of Religion
Columbia University, New York City, New York

"There *are many ways of telling a dastaan, she said. How shall I begin? I don't know which characters are more important. Where did the story start? What was the climax? Who was the heroine? And who was the hero? Who is the listener of this story and who is the narrator?"*

Qurratulain Hyder, River of Fire (1999, p. 184)

Recounting her family saga to friends, Talat musings in the lines above reflect the kernel of Qurratulain Hyder's *River of Fire*. Talat's ruminations are about (i) the sequence of events (*Where does the story start? What was the climax?),* and (ii) the structuring of the event (*How shall I begin? Who is the hero? Heroine? Listener, Narrator?).* On a careful reading, one notices that the only construct absent in these lines is of Time. Talat does not wonder - *when?* Is Time irrelevant to her story or does her story say something about Time itself? In Hyder's *River of Fire*, history remains a discourse on Time, which she builds across 2, 500 years that traverse the historiography of South Asia and present a narrative of South Asian Time.

Historians and literary critics have read *River of Fire* as a post-partition narrative, a critique of Hindu nationalism (Hanfi 2011, Kumar 2011, Nandi 2012), and a subaltern

narrative (Nandi, 2012). Through this paper I argue otherwise, namely that reading the text through the abovementioned themes means employing a notion of linear, chronological, and to use Ashis Nandy's words, "essentialist history" (Nandy 1995, p. 45). In my reading, it is not through the text that Hyder narrates her story. The text, *River of Fire* itself becomes a story of Time told through history and individual narratives. Personal trajectories of different characters embody the spectrum of human experience acting as the trope of history in the narrative of Time. Instead of South Asian History, or of South Asian characters in history, this paper proposes a reading of *River of Fire,* as a narrative of South Asian Time.

Histories of Reading River of Fire

River of Fire (1999) was published 40 years after its original *Aag ka Dariya* (1959) in Urdu, by Hyder. The English version is a transcreation, with "edited references and added sections" (Oldfield 2011, p. 29), considered a "new original" (Asaduddin 2008, p. 248). Kumkum Sangari (2005), making a case of English-Urdu bilingualism, writes, "the two novels have now to be read against one another and grasped together as a single configuration" (p. 22). However, this 'single configuration' received vastly different receptions---enormous praise in Urdu literary circles in India and Pakistan but a lukewarm reception in English[1] Masood Ashraf Raja (2006) attributes this difference to the defining structure of the post-colonial novel, which is centered at colonial atrocity. In not

[1]In 1999, when Qurratulain Hyder's Urdu novel *Aag ka Dariya,* was published, in English it received raving journalist reviews. Aamer Hussain, in a London Times Literary Supplement Review, called it a "work which is to Urdu fiction what a Hundred Years in Solitude is to Hispanic literature" (Raja 2006, p. 59). Raja elaborates how there has been a marked absence in engagement with River of Fire while there has been a marked interest in the work of other writers who write about South Asia namely Salman Rushdie and V S Naipaul.

adhering to this structure of the novel, *River of Fire* does not feature in the post-colonial diasporic literature and thereby loses out to the configurations of Third World Novel.[2] It succeeds in being read as a post partition narrative; one that challenges the dominant nationalist discourse by presenting a subaltern narrative of partition (Nandy 2012), and one that critiques the construction of nation state (Raja 2006) as it posits towards a common "shared history"(p. 59) between India and Pakistan.

Both Raja and Nandi stand correct in their articulation: *River of Fire* can be read as a post Partition narrative that echoes the syncretic past shared by Hindus and Muslims. However, this reading remains an interpretation on the part of the writer who analyses the text in pursuit of a predetermined theme. For Raja, what matters is politics of writing beyond the nation state while for Nandi, it is a question of "subaltern pasts" (Chakarbarty 2000, p. 112), which resist the monolith narrative of history in the name of nationalism. I do not undermine their reading or their analysis. But I do find their analysis superimposing upon the reading of the text. When Raja finds the centrality of characters constructed along religious lines and Nandi posits that they represent the subaltern, they both treat the text within the narrative of history. They read the history in which it was written and their analyses, reconstructs the text

[2]Raja uses Ajaiz Ahmed (1992) attributes of the Third Word Novel. He quotes Ahmed, "The essential task of the Third World Novel, it is said, is to give appropriate form, to the nationalist experience. The range of questions that may be asked of the text which are currently in the process of being canonized within this categorical counter-cannon must predominantly refer then, in one way or another, to representations of colonialism, nationhood, post coloniality, the typology of rulers, their powers, their corruptions, and so forth (p. 124). Diaspora becomes a category through which centrality of a novel in expressed in post colonial literature. Steering away from idioms of nationhood and nationalist experience *River of Fire* becomes a novel that is neither about the diaspora of Muslims in India after Partition nor elaborates on the insidious aftermath of colonialism.

'into' the history- a history of post partition India, a history of nationalism, and a history of the subaltern. However, such a reading of history belongs to the modern, Western world and does not augur well for non-modern world such as India.

Both conceptions of nationalism and that of India post Partition are premised on the conception of "post-colonial investigation of history" (Chakarabarty 2000, p. 308). Intertwined with European rationalist it speaks of nation state, national history where history is the European form of knowledge. In arguing River of Fire to be against this construction of narrating history, one still goes on to acknowledge that the novel registers this construction of a historical teleology and actively ruptures it. I am reading such an acknowledgement even in its resistance as yet a continuing narrative of European sentiment of history which is essentially for the modern world. While I personally and academically admire the relevance of subaltern history in the context of South Asia which is marred by a skewed national history epitomizing conflict of one community against the other, I hesitate to apply the theme of subaltern to *River of Fire.* Application of such a theme operates from some semblance of history, where as I am reading this text as a narrative of Time where the stories told aren't stories that stand in opposition to the national history (though they can be read like that, albeit it would be a parochial reading of sorts) of Hindus detesting Muslims or the vice versa. Instead the use of Hindu and Muslims for that matter even Christians in the novel connotes something more than two historical groups where Christian was the identified colonizer. Being a narrative of Time, the use of history becomes different than what it would be in a subaltern text. The paper will gradually develop this difference as well as explain it.

Nandy writes in *History's Forgotten Double* (1995), "History isn't the only way one thinks about the past. It's a western construction of history and works for the modern world. When it comes to the non-modern world it absolutistizes

the past" (p. 44). For Nandy, "However odd this might sound to readers of a collection on world history, millions of people still live 'outside history.' They do have theories of the past; they do believe that the past is important and shapes the present and the future, but they also recognize, confront, and live with a past different from that constructed by historians and historical consciousness. They even have a different way of arriving at that past" (p. 45). For Nandy, not all ways of thinking about the past come under the dominant discourse of history. His problem with history is its emphasis on scientific consciousness, which it brings to the study of the non-West and relegates it to the realm of historical consciousness. Agreeing with Gyan Pandey on the need for such a consciousness for the documentation of history, which has been essentially political and hence necessarily akin to nation state for the West, Nandy finds its 'essentializing' problematic. His concerns are about history functioning as empirical science and rendering all those who fall outside its paradigm as "ahistorical" (p. 56). He protests, "Once exported to the modern world, historical consciousness has not only tended to absolutistize the past in cultures that have lived with open ended concepts of pasts or depended upon myths, legends, and epics to define their cultural selves" (p. 45). What Raja and Nandi unwittingly do is posit the reading of *River of Fire* as narrative of history that centers on the creation of political nation state and its fragments or discontents. Reading Partition, as the crux of the text would be similar to a post-colonial reading of the text. Defining it through history perceived to be linear, one would absolutize it. Both the authors also read it through their own historical confines- Raja begins with the lack of reception of the novel in English and Nandi begins with the rise of Hindu nationalism post the demolition of Babri Masjid in 1992.

However, Hyder's concerns are different than those of history. In an interview with Noor Zaheer she expresses, "My concerns are different from the Progressives. They are involved with changing and analyzing the present life, I am interested in life as a whole. Life, that is a process of finding a reason to live

and struggle, to survive in different eras and epochs" (2011, p. 19). I read caution in Hyder's words against reading themes '*in* ' River of Fire. Instead, *River of Fire* with its uninterrupted continuity becomes a theme *of* Time itself.

River of Fire as a Historical Narrative of Time

"*Come the rain and the Beerbhuti appeared all over the green. From where do they emerge, so perfect in shape and color, and where do they go? What a brief span of existence they have, but for them it is a lifetime. This was a solitary beerbhuti and it looked so alone in the expanse and depth of the forest. Right now, it sat cozily in its own silence across Gautam's palm. It could soon be crushed by an animal or passerby. He noticed another red beerbhuti on the lush green grass, slowly making progress from somewhere to nowhere. He could unwittingly trample these lovely helpless little things".* (River of Fire, p.1)

As Hyder opens her River of Fire with the above lines she aesthetically introduces the relation between her characters and the narrative of Time. All her characters like beerbhuti's will appear as they are destined to. They will live life fully in her text but won't be immortal or eternal. The trajectory of their lives will await its possibility of death. Pursuing their pre-ordained life, which is inane and quotidian in its existence (going somewhere to nowhere), they can meet their perfunctory end (can be trampled accidentally).

River of Fire becomes a narration of this pre-determined course of life where characters live their lives with its struggles in disappointments and successes and meet their end in solemn and usual ways.

The novel echoes*, "What could be more trite than the event of dying"* (p. 354).

In the fourth century Gautam, the philosophizing sanyasi drowns in Saryu wondering if his life had any meaning at all, "*I*

have been an ascetic, and a libertine, a thinker and an idiot, a beggar and a grandee. I have seen it all. Perhaps now in spite of myself, I have reached a stage of sanyas where one desires neither death nor life. Where is my final refuge" (p. 51)? In the fifteenth century Mansur Kamaluddin , the linguist from Persia who served the Sharqi dynasty and lived to compose numerous folk songs and ballads sung by people of Bengal for years to come, dies wondering how after spending his entire life in India he was called an outsider- *"He had spent all his energy in making these fields bloom, spent years in beautifying a language these men were speaking. He has written songs and collected stories. No one had any right to call him an outsider or traitor. He would be taken to the Gaur and gaoled. What had he done to be treated like this"* (p.102). In the end of eighteenth century and beginning of nineteenth century Cyril Ashley being awarded the Knighthood and spending four decades of extravagant and privileged comfort under the auspices of British Raj dies from a massive heart attack- *"Death came to Cyril Ashley in a lonely circuit house in a remote corner of Bihar. All of a sudden, he felt he was going to die. He stammered and could not call out -Koi Hai"* (p. 150). In the nineteenth century Nawab Kamaluddin Ali Reza Bahadur, an estate owner and a romantic poet from Matia Bhuj of the Kingdom of Awadh lives his luxurious and flamboyant life in Lucknow and finds the city in ruins after the mutiny of 1858. Unable to reconcile to the passing to its glory, he laments the destruction of his dear Lucknow by the British until he meets his death in sleep- *"In October '58 I returned to Lucknow from Europe and found that Lucknow changed. My house had been destroyed too*" (p. 157),*"The city as lying in ruins. I wandered in a daze looking for my next of kin. Now whenever I see an ancient banyan and its beards, I revert my eyes. They remind me of corpses dangling from roadside trees"*(p. 166). Champa Jan, the famous seductive courtesan from nineteenth century Lucknow meets her end as a addicted beggar with the advent of British administration- "Some

courtesans become queens some become mendicants. This is kismet" (p. 173-174).

In my reading, historical conditions function as kismet in *River of Fire*. While they determine the course of life for characters, in themselves they are determined by temporality. Liyange Amarakeerthi finds the historical condition as the defining feature in what is the 'historical novel' in, *'River of Fire: Critiquing the Ideology of History (2003).* For him, Hyder challenges the existing modes of history writing and in doing so produces 'a fictional history' through her novel. He explains the problems of 'real' history to be akin to what Nandy posits as, "monologic, teleological, and often ideologically constructed" (Nandy p. 44). Fictional history writes Amarakeerthi, is "dialogic, less teleological, and challenges the ideologies that it is based on, if not actually presenting an entirely different worldview" (p. 44). He cautions against the reading of fictional history as real history lest we render it rigid. Despite a compelling argument, Amarakeerthi remains caught in the tautology of history. Even with his critique he ends up privileging the 'real' history as 'the history,' and Hyder's historical account as the 'alternate narrative.' In doing so he remains unable to engage with *River of Fire* as an alternate to history for it use of historical events to punctuate the eternity of Time. But how does one employ the eternity of Time in the study of a historical narrative such as *River of Fire,* which is replete with characters and their cyclic appearance across 2, 500 years of historical epochs in the South Asian subcontinent?

Historical Condition of Temporality

In *'Memory, History, Forgetting* (2004), Paul Riceour writes about the relationship between time and history and builds his argument on the ontology of historical condition, the epistemology of historical knowledge and the phenomenology of memory. He writes, "time/temporality constitutes the existential precondition for the reference of memory and the

of individual stories are testimony to the discursive narration of past. However, they are not just that. They become existential temporal conditions through which history functions. Each chapter of *River of Fire* opens with a movement in the individual story. Like history, in *River of Fire*, human experience becomes the existential condition of temporality.

In *Time and Narrative (1984)*, Riceour writes that "Time becomes human time as it is organized in a narrative and the narrative in turn is meaningful to the extent it portrays features of temporal existence" (p. 68). The human experience in the individual lives of the characters in *River of Fire* demonstrates its temporality both in the lives they lived and, in the conditions, namely that of history that they lived it in. Riceour contends that between the activity of narrating a story and temporal character of human experience there exists a co-relation. "It is not merely accidental, but it presents a transcultural form of necessity" (p. 77). This necessity is what I identify as the central feature of *River of Fire*. Neither is the text a history of South Asian subcontinent neither is it a novel of human experience set in South Asian subcontinent. It is a novel about Time, perhaps a narrative about Time in South Asia whose necessity becomes the correlation between history and human experience. History functions as an existential condition through human experience in *River of Fire*. In doing so, it is able to chronicle the inevitability of Time manifested through characters which will appear, live and die only to reappear and empires that will rise to be captured and will go on to find new identities yet again. Gautams, Kamals, Cyrils, Champas will continue to reappear just that Mauryas, Lodhis, Mughals and British in the South Asian subcontinent. In their reappearance they will continue to narrate a *daastaan* of Time, where the identity of the narrator or the author, identification of the central characters would be not just immaterial but irrelevant.

South Asian Time

This irrelevance of history as well as of individual trajectory is a peculiar reading of Time in South Asia. Nandy writes that South Asian construction of history is opposite to that of the West because it is premised on the centrality of Time and hence can't be read through neat, delineated categories called historical periods. He agrees with Commarawamy's articulation of time in South Asia as imitating eternity (1989, p. 71) and writes that "the construction of time in South Asia is neither linear nor uni directional" (p. 58). "The Indian attitude to time including sequencing of the past is not given or pre-formatted"(p. 63). Hyder in *River of Fire* echoes agreement to Nandy's reading. She writes,

"In India, history has no meaning, events are not important, reality, myth and tradition all get mixed up. Historical time does not exist, the moment is eternal, man remains nameless"(p. 416).

"They watched the river ripple past. Words were temporary and transitory. Languages fade away and are forced into oblivion by new tongues. Men also come and go, even the river and the jungle are not eternal. After fifty years a jungle of concrete may spring up here. The river may dry up or shrink or change course, just as human beings disappear or change the direction of their journeys"(p. 426).

For Riceour, the human time is a combination of both cosmological time (life to death) and phenomenological time (past, present and future). *River of Fire,* while concerning itself with cosmological time leaves a commentary on the phenomenology of time. Phenomenology for South Asia is configured differently. In South Asia, Nandy writes, there is no past, independent of the present, there is no future that is present here and now. The past shapes the present and the future but the future and the present also shape the past" (p. 62). Time, in South Asia becomes not just nonlinear, but cyclic.

The ambivalent Indian epic

As a narrative of time where history uses human experience as an existential condition for temporality what does River of Fire become in context of South Asia? It follows "a destiny of a prefigured time that becomes a reconfigured time through the mediation of a configured time" (Riceour 1995, p. 54) and in doing it becomes an *Indian epic*. An Indian epic describes Nandy "begins with a pre-history and end, not with a climactic victory or defeat but with an ambivalent passing of era. There is at their conclusion a certain tiredness and a sense of futility of it all" (1995, p. 63). *River of Fire* follows the destiny of Time in South Asia which is prefigured, every passing era of history reconfigures it and reappearance of every character is a mediation in this configuration. Ambivalence partners its resolve with futility in unfolding of history of Time. At one end, one is relieved of passing of an era, one is equally bitter of the condition of its end; Partition being the consequence of the end of Colonialism. This ambivalence remains embedded in the cycle of time where history in repeating itself, yet again, repeats the story of Time.

Bibliography and References

Ahmed, A. (1992). *In theory: Classes, Nations and Literature*. London. Verso.

Amarakeerthi, L. (2003). River of Fire: Critiquing the Ideology of History. *Annual of Urdu Studies.* 18, pp 25-44.

Asaduddin, M. (2008). Lost/Found in Translation: Qurratulain Hyder as Self Translator. *Annual of Urdu Studies*23,pp 234–49.

Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference,* Princeton: Princeton University Press.

Hanfi, S. (2011). Qurratulain Hyder and the Partition narrative. In *Qurutulain Hyder and the River of Fire: The Meaning, scope and significance of her legacy.* Ed Rakshanda Jalil. Oxford University Press. Pakistan, pp142-151.

Hyder, Q. (1999). *River of Fire (Aag ka Darya*). Transcreated from the original Urdu by the author. New York: New Directions.

Kumar, P.(2002). Beyond Partition: Turn of Centuries in Aag Ka Dariya. *India International Center Quarterly.* 29:2, pp 87-94.

Nandi, S. (2012). Reconstructing the Contested Past: Reading Qurratulain Hyder's River of Fire Against the Rhetoric of Radical Hindu nationalism. *Interventions: International Journal of Post Colonial Studies*. 14:2, pp 297-297.

Nandy, A. (1995). History's Forgotten Doubles. *History and Theory*, 34: 2, pp 44-66.

Nietzsche, F, W. (1998). *Unfashionable Observations.* Stanford University Press.

Oldfield, A, C. (2011). Confusion in the Universe: Conflict and Narrative in Qurutualain Hyder's River of Fire. *Annual of Urdu Studies* 26: 28-41.

Raja, M.A. (2006). Qurratulain Hyders' River of Fire: The Novel and the Politics of Writing Beyond the Nation-State. *Interactions* 15(2):49–60.

Ricoeur, P. (1988). *Time and Narrative Volume 3*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. University of Chicago Press: Chicago and London.

Ricoeur, P. (2004). *Memory, History and Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. The University of Chicago Press: Chicago and London.

Sangari, K. (2005). "The Configural Mode: Aag ka Dariya". In *Qurratulain Hyder and the River of Fire: The Meaning, scope and significance of her legacy*. Ed. Rakshanda Jalil. Oxford University Press: Pakistan, pp 196-228.

Zaheer, N. (2011). "Talking to Anni Khala". In *Qurutulain Hyder and the River of Fire: The Meaning, scope and significance of her legacy*. Ed Rakshanda Jalil. Oxford University Press. Pakistan, pp 23-34.

Faiz and the Postcolonial Subalternity

Huzaifa Pandit
Doctoral Student, Department of English
University of Kashmir, Srinagar

The name Faiz Ahmed Faiz requires little by way of introduction as it is widely known and respected in the literary and intellectual circles of not only the Urdu speaking world, but also a wider world owing to his vast repertoire and now an ever swelling body of translations of his work. His championing of human rights, civil and political liberties of people across the world from Pakistan to Palestine to Iran and Africa, and an unfaltering commitment to social justice made him a popular global figure in his lifetime. His abiding claim to fame rests however on his poetry that has earned him a comparison with some of the leading contemporaries of his time like Nazim Hikmet, Pablo Neruda and Mahmoud Darwish. Generally considered to be the second most popular poet of modern Urdu after Iqbal, he is widely recognised as one of the last practitioners of the classic ghazal tradition who infused it with a fresh lease of life in the tradition of Hafiz Sheerazi– the great classical Persian poet, Mirza Ghalib – the renowned Urdu ghazal poet, and Mohamad Iqbal – the great Muslim philosopher-poet of the 20th century and the ideological founder of Pakistan. Faiz claims a place of his own in this illustrious league by dint of his poetic skill and profundity of thought.

The profundity emerges from a lifelong engagement with subalternity in the post-colonial world where everyday

existence is still criminalized and censored, it calls for rebellion rather than conformity and subservience to the idea of the 'benevolent' nation. The anti-colonial struggle for a dignified existence is not over and thus Faiz prophesizes in a poem: More loss, more death to mourn/ More severe trials/ More tears to mourn. The continuation of struggle is a key marker of Faiz's poetry especially his prison poetry. On 9 March 1951, Liaqat Ali Khan, Prime Minister of Pakistan, ordered the arrest of Major-General Akbar Khan, Chief of Staff of the Pakistan Army, his wife, Begam Naseem Akbar Khan, Brigadier M. A. Latif, and Faiz Ahmad Faiz, editor of the Left-wing English daily newspaper [the] 'Pakistan Times. These arrests precipitated what came to be known as the "Rawalpindi Conspiracy Case" in which fourteen persons were tried on charges of treason and conspiracy against the Government of Pakistan (Coppola 149).

In prison, Faiz was granted the time and stimulus to reflect on his poetry and under the shadow of imminent death produced two books of verse; *Dast-e-Saba* (The Hand of the Wind) and *Zindaaň Nama* (Prison Diary). These two books contain a majority of the canonical poems of Faiz on which his reputation as a protest poet stands, and though they are far from unitary in terms of theme, a majority are poems of protest wedded to the traditional aesthetic. These poems represent a progression from the dichotomous poems of the earlier phase, which embody and prefigure the contradictions of nation making.

In prison, Faiz casts a more detailed and personalized look at the nation through his poems as the poetic self is immediately determined by the material reality of prison, rather than the mere textual influence of progressive politics. The importance of such writing is well identified by Ted Genoways who notes, "In the case of prison writings, the context of a poem's production is inseparable from its content, and thus crucial to its interpretation, as material demands placed on the poet often determine defining features of the work (Genoways

280)". Kept in solitary confinement, Faiz is able to reflect critically on the trajectory of the nation, and examine the emergent political subjectivities.

One of the best examples of this examination is the poem 'Freedom's Dawn'. The poem is one of Faiz's most direct engagements with the question of independence and partition. Russell (43) notes that the poem's theme is the disappointment of those who had fought for independence – and not of anyone else; and it captures admirably the sort of helpless restlessness after 1947, of millions of people who had seen independence would see the birth of a brave new world without quite knowing what the brave new world be like, and who now felt that whatever independence ought to have brought, it was certainly not this.

The poem makes its credo clear not only by its title, but also dating it clearly as August 1947 – the month of independence and subsequent partition. The poem, therefore, intends itself to be an explicit commentary on the cataclysmic birth of India and Pakistan.

In Kiernan's version the first line – *ye daağ daağ ujaala, yeh shab-gazeeda sehar* is translated as "This leprous daybreak, dawn's night's fangs have mangled (Faiz 123)". Sarvat Rehman translates the line as "This blemished light, this dawn by night half devoured (Faiz 43)". In the original, Faiz relies on repetition of the word *daağ* which is primarily an *ism* or a noun, and uses it as an adjective rather than the correct *daağdaar*. The usage of *daağ* then allows the creation of a compound noun – *daağ daağ ujaala* allowing equal focus on each term rather than privileging *ujaala*, and *daağdaar* being an attribute of it, and therefore receiving less focus. This innovation doesn't carry over in translation where *daağ* is necessarily transformed into an adjective – leprous/blemished. The term *daağ* i.e. stain exists almost in a contradictory relationship with *ujaala* – light. The term 'stain' implies a mark or discolour with/on something that cannot be easily removed. It, therefore, carries echoes of superimposition, contamination

and darkness. Light on the other hand conveys purity, illumination and a fluidity that refuses to be circumscribed. In addition, while stain is located on the pejorative side on the matrix of symbolism, while light is inevitably on the approbatory side. The mixture of the two, therefore, creates a bastardised concoction, one which is inherently oxymoronic, and contaminated that contradict the two fundamental associations with light: clarity and purity.

Shab-gazeeda literally bitten by night carries this nuance of contamination further – a dawn that carries the traces of the night in itself, and therefore differentiated from the traditional dawn that represents a clear departure from night, and beginning of day. It can be noted that the poem doesn't suggest a complete metamorphosis of the symbols i.e. *ujala* and *sehar*, rather they exist in an altered state, thereby affirming their existence but in a form which defies expectations. Their altered existence is a perpetual reminder of their unaltered forms, and thus serves to accentuate well the dismay and disappointment at partition. *Daağ* is an appropriate symbol of blood, and the nuance of superimposition an adequate reflection of the hastily drawn division wrought by the Radcliffe Line - a 'bloody line' drawn over the land that split the country into two countries – India and Pakistan. The term also evokes an emotional upheveal as the term 'daag' is often used in Urdu poetry in conjunction with the heart i.e. *daağ -e-dil* to suggest strong grief. In addition, it also refers to the blotting of human bonds as the accompanying massacres, and mass migration left a deep traumatic imprint on the suffering victims who were suddenly left homeless and extremely vulnerable. *shab-ghazeeda* evokes an image of a rabid organism let loose in all fury, which is an appropriate description of the frenzied mob violence that consumed hundreds of thousands in its wake.

The translations convey this by their interpretation of *daağ* and *shab-gazeeda*. Leprous bears an echo of the wounds depicted in 'Don't Ask me now, Beloved', and again reiterates

the failure of traditional aesthetic to accommodate an experience of violence and pain beyond the symbolic. The adjective 'leprous' invokes the image of leprosy in colonial medicine as an archetypal tropical disease, an indicator of backwardness in the hot climes of the third world. Kiernan's usage of 'leprous' carries the echo of disfigurement carried over further into 'mangled'. It accentuates *daağ* to convey an impression of 'maiming' that evokes both disgust and pity in the western subject being a typically eastern disease. Sarvat's choice: 'blemished' is more accurately reflective of the term *daağ* since it not only carries the meaning of a stain, but more importantly a defect that detracts from and diminishes the perfection of the noun. Kiernan conveys the violence of night-bitten dawn by the verb 'mangled' – a mutilation by the fangs of the night, thereby evoking the image of a ferocious beast of prey that has preyed upon the unsuspecting dawn. Sarvat, on the other hand suggests "this dawn by night half devoured", which also suggests mutilation albeit slightly less violent than mangled. Both echo Jinnah's lament that the new nation of Pakistan was "a maimed, mutilated and moth-eaten travesty of the land he had fought for" (Dalrymple na) Between the two translations, the spectrum of despair and doom is indicated that radiates from the first line itself. The next line extends this sense of despair to create an image of disappointment summing it up in an unambiguous pithy statement comprising of two clauses: *wohintezaarthajiska* (That which we were awaiting) highlighting the verb 'intezaar' by referring to it at the beginning by the use of ishara (demonstrative) woh (that) and closing it with another demonstrative *jiska* (that). This doubling emphasizes the act of waiting, and lends the line its force as the second clause contains its unravelling: *yehwohsehar tau nahee* (This is not that dawn) emphasizing *sehar* by the use of *yeh (this)* and *woh*(that)which both refer to it, and then employing *nahee*(not) as the last word in the sentence, therefore granting it emphasis and pause for disappointment and failure. Kiernan translates this sense of emphasis and disappointment by qualifying 'break of day' with 'long-looked-for' to evoke

dramatic irony, while Rehman employs the adverb 'surely' to compliment 'which we were waiting for 'conveying the same impression as Kiernan with lesser economy. The third line again reiterates this refusal to settle for an altered morning by beginning with *yeh who sehar tau naheen:* This is not that dawn.

The poem then delves into a contrast of this altered dawn with the ideal dawn aspired for. The ideal dawn is one for which comrades had set out "believing that in heaven's wide void/somewhere must be the stars' last halting place/ Somewhere the verge of night's slow-washing tide, / Somewhere an anchorage for the ship of heartache." (Faiz 125) Kiernan translates '*manzil*': destination as 'last halting place' which though technically correct misses out on the element of achievement, and success of the journey. Rehman veers away from strict fidelity to the text translating it thus: In the deserts of the sky, beyond the stars' last flight, /must be the shore of the ocean of slow moving night, /a haven where the heart's load of pain may alight. This is a classic sample of Faiz's blending of the ghazal aesthetic with an explicitly political commentary. While the 'desert' is a classic ghazal trope, Faiz innovates it to associate it with the sky creating a new image – the desert of sky. In the ghazal universe, the lover traverses its lonely expanses in dejection and frenzy outcast from civilization. This image is transposed to the sky, as the stars take the role of lovers, the transposing gelling well since its perpetual combustion can be likened to a lover forever consumed by the flame of love. Since, the movement of stars is associated with destiny in astrology, the journey of stars here could be taken to mean the struggle by the oppressed and colonized masses to realise their 'destiny' – freedom that will relieve them of drudgery of colonized existence. It must be noticed that the poem uses *'aakhri manzil'* – final destination, not just destiny. The final destiny is one where no compromise needs to be sought, it is the perfect realization of the journey. Thus, while in the freedom movement, several landmark concessions were gained like representation in electorates, yet complete freedom

was the ultimate aim. The final destination is a utopian world where the ship of heartache offloads its cargo of agony after travelling in the ocean of slow-moving night. The slow-moving night is again a ghazal trope used to indicate the suffering of the lover, as the lover stays awake all night from memories of the beloved, and anguish at being estranged. The symbol of night, therefore, represents the extended period of colonization, when freedom appeared a mere fantasy, a yearning that seemed impossible to achieve. The reference to '*safeena*' – boat or ship is interesting in that the poem may be seen as tracing the origins of colonialism; colonialists had first come via the sea in the guise of merchants to the native lands. The English had come as East India Company to trade in spices before working their way to acquiring the entire subcontinent. Also, it may be noted that sea travel in old days relied largely on astronomical observations, and hence the reference to stars in motion achieves a double significance as a key element in ensuring successful culmination of a journey. The poem, therefore, combines the textual lover with a historical phenomenon providing him the fervour and yearning of tradition to reverse a historical process, and ensure the restoration of a past of glory and power.

The next stanza recollects in detail this struggle towards this utopia, highlighting that the journey on the secret highways of young blood was littered by obstacles, temptations, and exhaustion. But the lovers of freedom had refused to yield in the hope that they will be recompensed for their troubles. The phrase *'jawaan lahu ki pur-asraar shahrah'* – the secret highways of young blood is quite interesting as it illuminates multiple meanings that give an insight into the nature of struggle. It indicates on one hand the bloodshed especially of youth that is a natural accompaniment to any struggle for justice. Any struggle for justice demands the blood and sweat of impoverished, as those in power exert every attempt to maintain their power and authority. In one of his poems Faiz describes this phenomenon thus:

Tujh ko kitnoñ kā lahū chāhiye ai arz-e-vatan
jo tire āriz-e-be-rañg ko gulnār kareñ
kitnī aahoñ se kaleja tirā ThanDā hogā
kitne aañsū tire sahrāoñ ko gulzār kareñ
tere aivānoñ meñ purze hue paimāñ kitne
kitne v'ade jo naāsūda-e-iqrār hue
kitnī āñkhoñ konazar khāga.ī bad-ḳhvāhoñ kī
ḳhvāb kitne tirī shah-rāhoñ meñ sañgsār hue

How much more blood
must be offered, my nation
that your pale cheeks bear blossom of colour?
How many more sighs
will slake your smouldering chest?
How many tears
will bloom flowers in your desert?
How many promises were dismembered
in your halls!
How many promises never realised
The luxury of fulfilment!
How many eyes devoured
by the envy of those who wish you ill!
How many dreams
were stoned to death on your highways? (tr. H. P.)

A more interesting possibility arises by the use of the adjective *pur-asraar* – secret with the highways. It is evocative of the subversive possibilities of the protest marches, and hence explains accurately why such marches evoke the wrath of power. The youth who march perpetuate their self-hood, and therefore resist eroding their selves as demanded by the coloniser whose primary concern is with the land, and resources rather than the people. Faiz appears to be alive to the possibility that the marches erased and ruptured hegemonies of discipline, boundaries and ownership perpetuated by the coloniser. Thus, Faiz speaks of "how many hands plucked at our sleeves" to indicate the resistance faced by the marchers in

their quest for utopia. The marching youth, out on the roads ready to die for the cause, therefore generated, altered and rewrote conventional spaces of colonial authority – in the immediate context: the roads manned by police and other armed forces. The marchers, therefore, morph into creative articulators and practitioners of space continuously engaged in producing and reaffirming their counter-cultural and counter-colonial selves. In this light, the marches appear as practises of subversion which are fundamentally oppositional in nature, and by their refusal to explain themselves as a coherent system (Faiz speaks of them as a spontaneous and collective activity), these marches become secret in that they always remain outside the ambit of a rigid hierarchization, and determination. Their fluid and amorphous nature challenges the ordering nature of colonisation, and thus they not only rupture but with their repeatability contest and generate new spatial expressions of protest. The marches create a cohesive narrative of protest by weaving the spaces they occupy together, and impart the spaces they occupy a meaning that runs contrary to the meanings of conformity and possession imposed by the coloniser. By emphasising the iterability of desire: *subuk subuk thi tamanna, dabi dabi thi thakan*– "light winged that longing, feather light that toil", Faiz emphasises the activity and movement generated by these marches that resist the stability and localisation wrought by colonial occupation that maps and disciplines in order to control.

Having described in detail, the struggles and its mechanisms Faiz draws attention to the current scenario, wherein the struggle has supposedly ended. Relying on the mechanism of distantiation, Faiz punctures this celebratory narrative to exhibit its falsity. This distantiation is achieved by the use of *'suna hai ho bhi chukka hai'*, literally, *I hear now that it has already come to pass*, which conveys a sense of surprise and disbelief at the news of resolution. Since, the narrator and friends have actively participated in the struggle, he would be best placed to understand the nature of the destination. His disbelief at the news, therefore, suggests that

there is something amiss about the news – that the dark evil colonial era has been vanquished and replaced by the prosperous post-colonial era. Faiz employs the simple symbolism of darkness (*zulmat*) and light (*noor*) to signify oppression and liberation, which combines effectively with *wisaal-e-manzil-o-gaam,* literally, *the union of steps and destination*. However, since this occurrence is qualified by '*suna hai ho bhi chukka hai*', the whole premise becomes riddled with doubt. This naturally lends an ironic colour to the altered ways of 'brotherhood of pain'.

Amir Mufti notes that hijr/hijrat in (Faiz's) poetry becomes a metonym for the displacements of Partition as a whole, the massive fissure it requires of people, language, culture and memory coming to be figured as the experience of prolonged separation from the beloved (Mufti 230)". Further, Faiz employs the terms '*halaal*' and '*haraam*' – permissible and forbidden, which carry specific religious resonances to indicate a divine code of action by which a believer must abide. The permissibility is neither a matter of debate, nor is it arbitrary; rather it is a distinction that demands complete submission in order for the believer to avoid expulsion from the community. The implication, therefore, is that the new nations already demand total obedience to the falsehood of independence and security, just as the colonial rule demanded total obedience to the notion of its beneficence. As such, the lot of the suffering masses hardly changes as Faiz notes: "The soul's hunger, the eye's longing, the heart's ache/ the cures found for absence have no effect on these (Faiz 45)". The new-fangled freedom fails to redress the catastrophe of partition, nor does it promise to provide any succour to the already suffering masses; they hardly stand to enjoy real freedom and security, so the hunger of their souls and longing of their eyes doesn't end. The dawn announced is a false dawn, as is conveyed by the image of the roadside lamp which continues to be lit, precluding any possibility of any morning breeze that would have extinguished it: "Whence came, and whither went, the loved one, zephyr/ knows not yet the flame burning on the road

for its sake (Faiz 45)". The beloved morning breeze may be understood as a metaphor for the onset of prosperous times, and the still burning roadside lamp indicates the suffering masses locked in a struggle to lighten the night of suffering and oppression. By way of conclusion, Faiz resorts to direct statement suggesting: "Let us go on, for the goal has not yet been attained (Faiz 45)". The poem is, therefore, a sustained critique of the premise of independence. If the earlier poems reflect a presaging of the displacement and dislocation warranted by a tottering social system, the poem marks a direct engagement with the conclusion that the ruptures may never be healed; rather they may perpetuate a new era of disappointment, lack and post-colonial subalternity that is one of the key concerns of Faiz's oeuvre post-independence.

The *nazm* '*Nisār main terī galiyoñ ke kay'* provides a good example of this examination of subalternity in the post-colonial nation, "shuttling brilliantly from rhetoric to image, from argumentation to emotional evocation, it moves… 'from the anguished emotions to the intellect and back (Genoways 297)". The poem starts with the invocation "*nisār main terī galiyoñ ke ai vatan"*. The word *nisār* which translates into 'sacrificed' in English carries a meaning wider than suggested by its English equivalent. It is an almost religious incantation, used to indicate unfaltering love and reverence towards the subject on which the speaker wishes to be sacrificed. The beginning leaves no doubt, therefore, of the poet's patriotism, lest the rest of the poem convey otherwise. The love is unconditional, but it doesn't blind him to the violations committed in its name: Where today no men dare not pass with head held high/or where lovers of you who wish to pay tribute/must fear for their lives and come around on the sly/Good men suffer this new law and decree/where stones are locked up and dogs run free (Genoways 297)". Unlike the earlier poems, Faiz largely eschews metaphor, employing common symbolism to indicate the curbs on freedom: head held high indicating freedom to live a dignified life, and exercise free will, the lover indicating a nationalist at odds with

the ruling dispensation, stones locked up implying incarceration, and dogs indicating the repressive status apparatus. Interesting to note, Faiz uses the word '*tawaaf*' – circumbulation: a gesture of worship performed at the holy pilgrimage site of Mecca.

The departure only serves to mirror the larger confusion in the nation making project where a nation state seeks validation from religion that does not recognise the concept. Stanza two builds on this depiction of censorship, referring to the muzzling of media and progressive platforms: Your name still carried by a rash zealot few/inflames the itching hand of tyranny/villains are judges and usurpers both/Who is our advocate, where shall we seek justice (Faiz 185)"? Kiernan changes '*ahl-e-hawas*' – people of lust to a more generic villians. *Ahl-e-hawas* is a reference to rampant opportunism that has plagued both India and Pakistan since inception in general, and in particular to the dispensation in Pakistan that was deeply suspicious of the left movement as a threat to its power, being an ally of United States – the arch nemesis of the communist Soviet Union. The translation of *mudd'ai* as 'usurper' is rather strange, as it literally translated into supplicant. It is a striking description of subalternity, where the oppressed get neither representation, nor any agency as they are completely eroded from the societal landscape. In another of his famous poems, The Messiah of Glass, Faiz describes the plight of the subaltern thus:

motī ho ke shīsha jam ke dur
jo TuuT gayā so TuuT gayā
kab ashkoñ se juḌ saktā hai
jo TuuT gayā so chhūT gayā

tum nāhaq TukḌe chun chun kar
dāman meñ chhupā.e baiThe ho
shīshoñ kā masīhā koī nahīñ
kyā aas lagā.e baiThe ho

shāyad ke inhīñ TukḌoñ meñ kahīñ
vo sāġhar-e-dil hai jis meñ kabhī
sad-nāz se utrā kartī thī
sahbā-e-ġham-e-jānāñ kī parī

phir duniyā vāloñ ne tum se
ye sāġhar le kar phoḌ diyā
jo mai thī bahā dī miTTī meñ
mehmān kā shahpar toḌ diyā

ye rañgīñ reze haiñ shāyad
un shoḳh bilorīñ sapnoñ ke
tum mast javānī meñ jin se
ḳhalvat ko sajāyā karte the

nādārī daftar bhuuk aur ğam
un sapnoñ se Takrāte rahe
be-rahm thā chau-mukh pathrāo
ye kāñch ke Dhāñche kyā karte

yā shāyad in zarroñ meñ kahīñ
motī hai tumhārī izzat kā
vo jis se tumhāre ijz pe bhī
shamshād-qadoñ ne rashk kiyā

is maal kī dhun meñ phirte the
tājir bhī bahut rahzan bhī ka.ī
hai chor-nagar yaañ muflis kī
gar jaan bachī to aanga.ī

Pearl, glass, emerald or chalice
Once broken, stay broken
When could tears remedy?
Eternally lost, once broken.

You pick each shard carefully
hide them in your lap, what folly!

No messiah of glass exists
Why do you hope perpetually?

Perhaps, in these shards somewhere
lies the chalice of heart
where descended with thousand airs
that blushing faery
wedded to the red wine
of love's agony.

Then, the world snatched from you
this chalice, and smashed it on the floor.
The wine was emptied into mud
cleaved wings of the guest faery.

Perhaps, these colourful shards
are of those fond crystal dreams
which you used to gild
your youthful fantasy.

Poverty, hunger, lack and drudgery
collided with these dreams.
Stones rained from every direction
Not a shard of mercy.
What were the glass skeletons to do?

Or in these shards perhaps
is the crystal of your honour –
that even in your modesty
the illustrious marked with envy.

Many traders and dacoits roam
In quest of this bounty
This is a country of thievery
If he who is afflicted with poverty
wrests his life back
pays the price of his integrity (tr. H. P.)

The poem draws on the analogy of broken glass to showcase the experience of postcolonial subalternity. The opening of the poem foregrounds the fragilityof the objects under comparison – chalice, pearl, emerald and glass, which can't be set together again after they are broken. The objects can be taken as a metaphor for the different subalterns who are crushed by the tyranny of neo-colonial regimes. A sense of strong disillusionment and resignation prevails in the poem as it notes that the history has not changed its course even in post-colonial era, and the fate of the oppressed and dispossessed continues to be that of misery and indignity. The dreams of empowerment, and decentralization referred to as '*shokh biloori sapnay*' – fond crystal dreams, which were supposed to be realized after the onset of independence, were brutally disappointed. The metaphor of emptying the wine is an apt symbol of this epistemic violence meted out by the classes in power. In the ghazal tradition, *m'ay* or wine symbolizes an ecstasy, an iconoclastic mysticism that sidesteps normative religion to ensure an individualized relationship between God and the human. Faiz extends this symbol by replacing the object of desire as a love for a more egalitarian society. This, however, is not a dismantling of traditional symbolism but an extension of it. Since, Sufism refutes the hierarchization of religion and society, stressing an individual relationship with God, it lays the basis for a more egalitarian version of religion, and therefore a more egalitarian model of life. Faiz collectivises this individuality, secularizing subjecthood without altering the earlier symbolism. Similarly, in the ghazal tradition the faery, as an epitome of beauty and purity, is often a reference to the beloved, often called as *pari-rau* – fairy faced. Since, the lover is forever consumed by the thoughts and memory of this fairy faced beloved, Faiz personifies the grief of love – *ğam-e-jaanañ* to be a fairy itself by extension. As the poet is now no longer concerned with individual love, but concerned with a collective people as declared in 'Don't ask me now, beloved', his grief is no longer a grief for self, but for a community. In the poem 'Two Loves', Faiz made it clear:

In this same way I have loved my darling country; in this same way my heart has pounded with devotion to her; in this same way my passion has sought the respite of a resting-place, in the curve of her cheek, in the curls of her hair (Genoways 298).

The cleaving of its wings, and the emptying of wine both represent, therefore, not only the systematic disempowerment of the oppressed – the vast population living in extreme poverty, but also a purging of those advocating their cause under the guise of nationalism. The poem '*Intisaab*'- Dedication describes the state of nation thus:

I dedicate this verse
of mine
to the fond memory
of this day
wedded to a stammering sorrow
that hangs low from the skies
on a cold winter day.
To the sorrow that refuses
the company
of the flowers of time
that bloom in the garden of life.

In the name of my land-
a vast expanse
of pale dead leaves
whose voices were torn
by the lightening
that flashed across those dark skies.
the land that guards
its ailments with a religious zeal-
The ailments that are the souvenirs
of the phantoms
who once lived there. (tr. H. P.)

It provides an inventory of the classes that remain disenfranchised in the scheme of things: the working class and

classes with petty employment – clerks, postmen, coachmen, and factory workers who spend their youth in either hard backbreaking toil or dull menial work, the landless farmer – the victim of a corrupt revenue system, poor single mothers abandoned without concern and left to nurse hungry children, widows – neglected and left to suffer, students – deprived of any real knowledge and prisoners – condemned to live a life of imprisonment for petty or fabricated crimes without anyone to advocate their cases. Faiz rallies against the very notion of freedom, and traces the continuum of oppression from pre-colonial period to post-colonial period, debunking the notion of freedom. In a ghazal, Faiz expresses his disappointment thus:

har samt pareshāñ tirī aamad ke qarīne
dhoke diye kyā kyā hameñ bād-e-saharī ne
har manzil-e-ġhurbat pe gumāñ hotā hai ghar kā
bahlāyā hai har gaam bahut dar-ba-darī ne

Portents of your arrival
roam apprehensive in every direction.
What deceptions were imposed
on us by the morning breeze!

We mistake home
for every impoverished ruin.
At every step, indeed
We stand consoled by vagrancy. (tr. H. P.)

In yet another famous ghazal of his, *guloň meň raňg bharay* (So flowers fill with colours); Faiz describes the ordeal of impoverished masses trapped within crushing poverty and despair, hoping for some alleviation of their pain:

Qafas udaas hai yaaro sabā se kuchh to kaho
kahīñ to bahr-e-ḳhudā aaj zikr-e-yār chale
kabhī to sub.h tire kunj-e-lab se ho āġhāz
kabhī to shab sar-e-kākul se mushk-bār chale

Sad is our prison, friends, say something of the breeze,

Today, somewhere, must take place the Remembrance of the Rose.

From the corner of your lips let but once the dawn awake

The tips of your tresses, musk-scented night disclose! (Faiz 249)

The breeze, which flows by at the onset of dawn, is therefore a sign of dawn which symbolizes hope even in the classical tradition. Faiz extends this symbolism to "socialistic and nationalistic themes, thus broadening its scope and introducing still newer shades of meaning into it. The underlying pattern of such poems is the same age-old love triangle. The first person of the poem is again the ashiq (lover), mashooq (beloved) is the country, the society or the people….*hijar/firaaq* (separation) the state of the reactionary controls or oppression." (Narang 67) The ghazal then envisions a people imprisoned in the eternal night of oppression, and therefore seeks refuge in the memory of a glorious past, which will be mirrored by an ideal future represented by 'Remembrance of the Rose'. The remembrance of this ideal revolutionary system of emancipation makes oppression bearable, and transforms the purgatory of oppression into a celebration of this suffering represented by 'musk-scented night'.

However, Faiz is not a poet of doom and resignation. Rather, his poetry is that of hope, action and resistance. After presenting a dismal picture of the state of affairs in 'Bury me under your pavements", a blueprint of resistance is sketched in detail. In the true ghazal tradition, the first refuge of a grief stricken heart is the memory of the beloved:

As the prison grating darkens, my heart remembers that somewhere under these stars, you brush out your braids. When the links of my chain begin to shine, I think that somewhere day breaks over your sleeping face. I live, in short, in the fantasies of nightfall and dawn; I live in the shadow of walls, in the gate's closed palm (Genoways 297).

Unlike the earlier stanzas where the classical imagery was eschewed, the stanzas that present a resolution absorb the traditional images to indicate the power of hope. In the traditional ghazal, the lover is forever engaged in a remembrance of the beauty of the beloved, and the attendant grief at the separation. For example, Ghalib states:

Taskeen ko hum naroye jo zauq-e-nazar milay
Hooran-e-khuld main teri soorat magar milay

I wouldn't weep for repose if such pleasure of sight were available

Among the faeries of heaven, your face were available (tr. H. P.)

The poem continues in the same realm, fusing the personal memory with a broader statement about resistance through hope. In the true romantic tradition, nature provides respite – dusk reminds of the cool starry nights when constellations bedeck the horizon, dawn reminds of the beauty of dawn when the land shakes off sleep, and comes alive. The conjunction of these images with images from prison – the prison skylight, and chains– grants a particular piquancy to them, as the restorative power of imagining nature is foregrounded. Nature emerges, then, as a corollary to tyranny by representing liberty, renewal and beneficence, and therefore functions as a key ally in the fight against tyranny. In another poem, 'A Prison Evening' Faiz remarks:

This thought keeps consoling me:
though tyrants may command that lamps be smashed
in rooms where lovers are destined to meet,
they cannot snuff out the moon, so today,
nor tomorrow, no tyranny will succeed,
no poison of torture make me bitter,
if just one evening in prison
can be so strangely sweet,
if just one moment anywhere on this earth (Faiz 19).

A similar sentiment is expressed in the poem '*Tauq-o-daar ka mausam'* (This hour of Chain and Gibbet):

At your command the cage, but not the garden's
Red Rose fire, when its radiant hour begins;
No noose can catch the dawn-wind's whirling feet,
The spring's bright hour falls prisoner to no net (Faiz 153).

Both extracts showcase the triumph of nature over order of man. Returning to a romantic ideal, the poet-prisoner is a lone figure contemplating immanent nature that offers a consoling pastoral interlude from the unceasing imposition of tyrannical order. Faiz's poetry constitutes a refusal to be limited by the materiality of an imprisoned existence, rather in a mystic mode his sensibility seeks a larger harmony and freedom that is perfectly manifest in nature. The ability to see beyond human order separates Faiz from other progressive and classical poets. Unlike, most progressive poets he is not restricted to the immediacy of the material world, nor like the classics does he seek nature only for emotive symbolization. His observation of nature is rooted in an ephiphanous gaze that evokes more than a passing sensation; it seeks mediation between the disjointed subjecthood in a prison with the pastoral idealism manifest in nature. As such, despondence is always laced with hope. 'Bury me under your pavements', for example, provides an example:

This is the same war tyrants and true men have always fought;
their tactics are not new, and neither are ours.
They have always set fires and we turn them to flowers;
their tricks are not new, and neither are ours. (Genoways 297)

The turning of fire into flowers, once again, highlights the redemptive and restorative power of nature. The stanza also displays a trait of Faiz's poetry – despite his avowed Marxist sensibility, his return to religious imagery and history. The stanza, for example, can be read as an allusion to the Qur'anic and Biblical legend of Abraham being thrown into a raging fire by the orders of Nimrud, and Abraham's miraculous survival thereafter. Faiz secularises the legend, attributing the tenaciousness and belief of Abraham to the collective

oppressed masses, and consequently Nimrud stands as a representative of oppressive forces that seek to subjugate. The abiding relevance of the legend conveyed by 'always' establishes the fundamental aspect of history: power is never permanent – the will of the oppressed outlasts the might of oppression. While oppression is perpetually perpetuated by the same means – force, deception and imprisonment, the oppressed always triumph by patience and steadfast refusal to accept the oppressor's superiority. The poem proclaims this belief and faith in the fallibility of the oppressor thus:

If today our enemies ride high, playing God, so what? —
their reign of four days is nothing to us.
Only those who hold to their vows under such scrutiny
are safe from night-and-day's endless mutiny.

The two lines that conclude the poem reflect Faiz's belief in the idea of a committed author. In one of his editorials for Pakistan Times, he outlined the role and responsibility of a writer thus: "He is committed to his country and his people. As a guide, philosopher and friend, he must lead them out of the darkness of ignorance, superstition and unreasoned prejudices, into the light of knowledge and reason, out of the realm of personal despair into the kingdoms of collective hope." (Faiz 204) The poem, *Bol* (Speak) is a classic prototype of such commitment. It embodies both styles of Faiz's poetry: a direct statement of his politics, and an allegorical representation of such politics.

The imperative verb 'Speak' sets the tone of the poem, where speaking to occupation is the primary duty of a conscientious being. The first few lines completely eschew any metaphor preferring to stick to bare statement: "Speak, still is yours the spoken word/Speak, still is yours this marvelous body/And the breath of life by which it is stirred (Faiz 35)". The repetition of "Speak' brings a forceful quality to the poem, which merges well with the allegorical nature of the latter part. Abu-Kalam Qasmi notes, "the verses crafted in the manner of statements in the intial lines are made more effective by the

allegory in the latter lines. In the initial lines the poetry does not move beyond statement, but in the latter lines Faiz creates an allegorical picture that is evocative of every kind of tyranny, against whose experience and censorship the poem manifests freedom, agency and liberty. It then appears that the poet has merged the essentially parallel poetry of sentiment, and poetic statement in such a way that the statements of the initial lines appear to be a part of the allegorical framework (Qasmi 256)".This part starts with "Beware, for in the blacksmith's forge/the flames are fierce, the iron red/ Locks will soon open their jaws/ The loops of chains will be out-spread." The blacksmith forging chains, and locks appears to be a reference to the occupier creating apparatuses for the subjugation of the oppressed. The fierce flames can be understood both as a reference to the unbridled passion for freedom, as well as the destructive determination of the occupier to destroy such sentiments. The ending lines revert back to the earlier style of direct statement: The short time left to you/is still enough/ Speak up/ Before the body/and its tongue give out/ Speak out/ For truth still survives/ Speak out/ Say whatever you have to say (Faiz, Speak Out)". These lines repeat the imperative 'Speak' reiterating that the act of speaking is not determined by time or situation – truth is independent of these factors.

A similar commitment to truth and action occurs in *'Shorish-e-Barbat-o-Nay'* (Lyre and Flute) that includes the passage:

While these hands keep their virtue, and while warm blood is still pulsing through these veins;

While honour holds her place in our souls and reason is sovereign in our brains

Let us two teach all locks and fetters the swelling music of lyre and flute

Music to strike the imperial drum of Caesar or Kai-Khosru mute!

Our treasure-house of courage is full, in thought and action both are free,

All our tomorrows with us today, each moment of ours a century –

That dawn, that twilight belong to us, that planet and star, that sun and moon,

That tablet and pen and banner and drum and state and glory are all our own. (Faiz 145,147)

The poem is essentially dialectic between hope and despair, both foregrounding and justifying their existence. Despair starts with "No spur left now for endeavour; gone, ambition of soaring; we have done/With throwing a noose to catch the stars, with laying an ambush for the moon/ What new pledge now, what promise of fine tomorrows, should I hang before/These eyes, or with what cheating illusion comfort the foolish heart once more?" (Faiz 137) Against such a resigned approach, the second voice recollects the power of human agency and endeavor.

On the opposite spectrum of such poetry of direct statement exists a lyrical style that Gopi Chand Narang referred to as achieving a complete blend of classical idiom and political belief. A common objection against such a style, especially the *ghazals*, is that the political meaning is completely dependent upon the knowledge of Faiz's inclinations, else the poems lend themselves to no such interpretation; hence a classic case of intentional fallacy arises. This claim is best refuted by Shamsur Rehman Faruqi who explains "Wherever Faiz has used classic imagery successfully; he has always achieved *kaifiyat* or *mazmūn āfarīnī*. *Kaifiyat* can be loosely translated as 'feeling-fullness': that is, a direct appeal to emotions without any special depth of meaning or obvious recourse to metaphor or imagery. *Mazmūn āfarīnī* can best be understood as finding a new aspect of a traditional theme, approaching a traditional theme from a new angle, or giving a new direction to a traditional theme. By 'traditional theme' I mean, of course, the

set of stock topoi of the ghazal, each of which can subsume a larger number of subsidiary and related images (Faruqi 34)". The ghazal '*garmī-e-shauq-e-nazār kā asar to dekho'* (Observe the consequence of that warm glance) is a perfect specimen of this observation. It follows from the tradition of praising the beloved, and outlining the plight of her lovers in love. However, in doing so it alters the traditional symbolism subtly to outline the political meaning. Consider the following couplets:

Aise nādāñ bhī na the jaañ se guzarne vaale
Nāseho pand-gar o rāhguzar to dekho

vo jo ab chaak garebāñ bhī nahīñ karteh aiñ
dekhne vaalo kabhī un kāj igar to dekho

dāman-e-dard kogulzār banā rakkhā hai
aao ik din dil-e-pur-ḳhūñ kā hunar to dekho

The ones who forewent their lives
weren't so naïve
Clerics, counsellors glance once
at the road they took.

They who don't tear their hems now
Sometime, onlookers at their hearts
take a look.

They sprout a garden on the border of agony's hem
Come one day, at the skill of the bloodied heart
take a close look. (tr. H. P.)

The lover roaming the roads of the town, much to the disapproval of the *naseh* – the preacher/cleric is a common trope in ghazal poetry. The tradition mandates a clear role for the lover and the preacher – the lover who evokes our sympathy must necessarily and gladly incur the wrath of the preacher's apparent religiosity. Faiz alters this relationship

slightly by inventing a new scenario where the preacher is called to understand the motives of the lover. Unlike the classic ghazal the lover is not presented as *nādān* which conveys a mixture of naivety and frenzy, but rather by implication *'daana'* or wise. Moreover, the preacher's attention is drawn towards the road that the lovers' took. It is an interesting play on *'jaan say guzarnay walay'* which literally translates into 'those passing life by' and therefore foregrounding the choice of path taken by the lovers. The import, therefore, is that the choice itself is so alluring that the 'cleric' will be forced to abandon their opposition. This foregrounding of 'choice of path' differs from the traditional ghazal, where the path is of importance only as an instrument of further turmoil being littered with thorns and stones, which cause the poet's feet to blister *(aablapaa)*. This interesting deviation, therefore, highlights the desirability of the path or choice, and by extension the choice of rebellion against oppression.

The second couplet too innovates on the tropes of classic ghazal where a lover tears his clothes in frenzy, and thus earns the epithet – *chaakgirebaan* (one with torn hem). Ghalib provides a classical example of this:

Haifuschaar girah kapdaykiqismet 'Ghalib'
Jiskiqismet main hauaashiqkagirebaanhona

Alas 'Ghalib'! The ill luck of those four meters of cloth

Destined to be the hem of a lover's robe (tr. H. P.)

In Faiz's retelling, however, the intensity of a lover's emotions is such that there is no awareness of any clothes, and subsequently no tearing of the robe. This is unprecedented, and therefore the reader/spectator is offered a glimpse. In a similar vein, Faiz expresses it thus in another ghazal:

ye jāma-e-sad-chāk badal lene meñ kyā thā
mohlat hī na dī 'faiz' kabhī baḳhiya-garī ne

It'd have cost little effort
To change out of shreds of my robe

Yet, stitching spared, Faiz,
little leisure for this. (Tr. H.P)

In the normal classical tradition, the lover proudly flaunts his tattered clothes as proof of his love and his contempt for the social decorum. Faiz alters this convention by keeping the lover busy with stitching the tattered clothes, thereby making him acutely conscious of his shame, and poverty. The lover, therefore, is not outside the confines of society but located squarely within it. At one level while this is a comment on the stratification of society – class considerations subsume every other identity, at another level it could be understood as a comment on the lover's difference from the traditional lover. If the action of the second line were understood to be occurring not on the self of the poet, but a general engagement the meaning would be that the poet-lover neglects his tattered clothes to stitch presumably clothes of other friends or likeminded lovers.Such a meaning could be further understood to be a symbolic way of suggesting one that the lovers of freedom and justice prioritise the liberation of oppressed over everything else; at a more personal level it can also reflect the immense price paid for idealism. In one of his letters Faiz wrote about his experience in jail: "For the first time, I realized that to hold something close that one's near and dear one's suffer along with oneself, even though it means little to them, is wrong. If you look at it this way, idealism or abiding by certain principles is also a form of self centredness. Because in the fervour of your convictions, you forget what others hold dear." (A. M. Hashmi 177)

The third couplet closely echoes Ghalib:

ġhunchaphirlagākhilneaaj ham ne apnādil
ḳhuuñkiyāhuādekhā gum kiyāhuāpaayā

The bud has again begun to bloom,
Today we see our heart turned to blood,
having been lost found.(tr. H. P.)

The image of the bud resembling the bloodied heart as well as spring renewing the heart's pain is a ghazal trope. Faiz alters this trope by sprouting a garden not in the heart, but on the hem of agony. Moreover, by sprouting a garden on the hem, the implication is that it is embroidered on the hem by the heart. The focus, therefore, shifts from the heart, and its grief to the skill of the heart that adorned the grief. The agency of the heart gets foregrounded, rather than its bloodied state. The symbolism, therefore, again highlights the nature of ideological commitment that transforms the grief of struggle into hope by its resilience.

It would be fitting to conclude this paper with an extract from another of Faiz's famous nazm, *Aaj bazaar main paa ba jolan chalo* (Walk through the market with shackled feet, today):

Arrows of slander and stones of insult.
Who but we can be their companion?
Who in the beloved town remains free of guilt?
Who remains worthy of the killer's hand?
Broken-hearted ones, prepare to leave;
Let us stride to meet our death today. (Vora)

The extract is an excellent summation of Faiz's poetics and politics – an unwavering commitment to the cause of the oppressed. In the traditional ghazal tradition, the poet happily accepts the role of a reprobate, and thus the arrows of slander and insult. However, rather than remaining confined to self, the poem speaks on behalf of all those engaged in the struggle and fight for justice and truth. In the mould of a true lover and a true revolutionary, the chained poet counsels his fellow sufferers to take heart, and gladly accept death and censure: Tie the strings of your heart, broken hearted lovers, leave/ Let us stride to meet our death today. As the saying goes: In the company of friends, death is a feast. Faiz views the oppressed people of all races, creeds, colours and religions as his friends, and his poetry always rallies for their welfare striking at the roots of colonialists, neo-colonialists, oppressors and tyrants.

His poetry embodies a historical sense that compels an ideologue and a poet to write with his era and times in his blood and bones, and also with awareness that the whole literary and aesthetic tradition possesses a simultaneous order as well as a simultaneous existence. In his life and work he was, therefore, a true humanist.

Bibliography

"Chapter 48: The Conquest of Makkah." Al Islam.Org. 13 April 2018.

Coppola, Carlo. "ANOTHER ADOLESCENCE" : THE PRISON POETRY OF FAIZ AHMED FAIZ." Journal of South Asian Literature 27.2 (1992): 149-174.

Dalrymple, William. "The Great Divide - The violent legacy of Indian Partition." The New Yorker 29 June 2015.

Dalvi, Muntasir. "Faiz: Hum Dekhenge." 30 October 2012. Faiz Ahmed Faiz- New Translations by Mustansir Dalvi. 13 April 2018.

Faiz, Faiz Ahmed. "A Prison Evening." The Rebel's Silhouette: Selected Poems. Trans. Agha Shahid Ali. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1991. 19.

Faiz, Faiz Ahmed. "Bury me under your pavements." Poems by Faiz. Trans. VG Kiernan. New Delhi: OUP India, 1971. 182-187.

Faiz, Faiz Ahmed. "Freedom's Dawn." Poems by Faiz. Trans. VG Kiernan. New Delhi: OUP India, 1971. 122-27.

Faiz, Faiz Ahmed. "Lyre and Flute." Poems by Faiz. Trans. VG Kiernan. New Delhi: OUP India, 1971. 136-147.

Faiz, Faiz Ahmed. "So flowers fill with colours." 100 Poems by Faiz Ahmed Faiz. Trans. Sarvat Rahman. New Delhi: Abhinav Publications, 2002. 249-50.

Faiz, Faiz Ahmed. "Speak." 100 poems by Faiz Ahmed Faiz. Trans. Sarvat Rehman. New Delhi: Abhinav Publications, 2002. 35-36.

—. "Speak Out." 30 Oct 2012. Faiz Ahmed Faiz- New Translations by Mustansir Dalvi. 11 April 2018 <http://faizahmedafaiznewtranslations.blogspot.in/2012/10/faiz-bol_30.html>.

Faiz, Faiz Ahmed. "The Dawn of Freedom." 100 Poems by Faiz Ahmed Faiz. Trans. Sarvat Rehman. New Delhi: Abhinav Publications, 2002. 42-45.

Faiz, Faiz Ahmed. "This hour of Chain and Gibbet." Poems by Faiz. Trans. VG Kiernan. New Delhi: OUP India, 1971. 150-53.

Faiz, Faiz Ahmed. "Writers, Where do you stand?" Culture and Identity: Selected Writings of Faiz. Ed. Sheema Majeed. Karachi: OUP Pakistan, 2005. 203-05.

Faruqi, Shamsur Rehman. "Faiz and the Classical Ghazal." Daybreak: Writings on Faiz. Ed. Yasmeen Hameed. Karachi: OUP Pakistan, 2013. 29-36.

Genoways, Ted. ""Let Them Snuff Out the Moon": Faiz Ahmed Faiz's Prison Lyrics in Dast-e Saba." Daybreak: Writings on Faiz. Ed. Yasmeen Hameed. Karachi: OUP Pakistan, 2014. 277-301.

Hashmi, Ali Madeeh. Faiz Ahmed Faiz: The Authorised Biography. New Delhi: Rupa Publications, 2016.

Hashmi, Shoaib. "A song for this Day." Faiz Fehmi. Ed. Syed Taqi Abidi. Lahore: MultiMedia Affairs, 2011. 975-976.

Mufti, Aamir R. "Faiz Ahmed Faiz: Towards a Lyric History of India." Daybreak: Writings on Faiz. Ed. Yasmeen Hameed. Karachi: OUP Pakistan, 2003. 216-257.

Narang, Gopi Chand. "Tradition and Innovation in Faiz Ahmed Faiz." Daybreak - Writings on Faiz. Ed. Yasmeen Hameed. Karachi: OUP Pakistan, 2013. 65-75.

Qasmi, Abu -Kalam. "Nazm goyi main Faiz kay imtiyazat." Faiz Fehmi. Ed. Syed Taqi Abidi. Lahore: MultiMedia Affairs, 2011. 246-257.

Quran.com. Az-Zalzalah. 13 April 2018.

Russell, Ralph. "Faiz Ahmed Faiz Poetry, Politics and Pakistan." Daybreak- Writings on Faiz. Ed. Yasmeen Hameed. Karachi: OUP Pakistan, 2013. 38-64.

Vora, Poorvi. "Shackles on Your Feet." faizcentenary.org. 13 April 2018.

RAJA GIDH: BREAKING GENDER STEREOTYPES

Arshad Masood Hashmi
Professor and Head, Department of Urdu,
Jai Prakash University, Chapra.

Abstract:

Seduction by religious leaders and therapists, Peter Rutter propounds in his book, *Sex in the Forbidden Zone: When Men in Power—Therapists, Doctors, Clergy, Teachers, and Others—Betray Women's Trust*, is especially easy when a psychologically-vulnerable woman confuses her emerging passion for life with her passion for sex. He further admonishes that once a relationship has entered the forbidden zone, it is unlikely that it will ever become a sex-free relationship again. Marie M. Fortune has discussed and disseminated the affairs in a church where a minister (one may include some self-made Indian godmen too) who happened to be a charismatic, spiritual person, knew the evil art of manipulating the women into bed with him because they were under his spell as their minister. There were different situations that compelled women to gratify his sexual demands. Fortune talks about a woman in a vulnerable state because of the death of her husband who was seduced by the minister on the pretext that sex with him would be a part of the healing process. She describes that minister as a

romantic/sexual predator in her book, *Is Nothing Sacred? When Sex Invades the Pastoral Relationship*.

Keywords: Raja gidh, Bano Qudsiya, Modern Urdu Novel, Feminist Urdu Writings, Hudood Ordinance

The protagonist of the Urdu novel *Raja Gidh* [The King Scavenger] written by Bano Qudsiya (November 28, 1928 – February 04, 2017) resembles a *tantric* and ministerial healer who victimizes/seduces those women who are, somehow or the other, in a vulnerable state. Qaiyyum is a symbol of male chauvinism and hypocrisy, a self-deluding, jealous zealot, and beaten-up youth who seduces Seemi Shah, a desperately lonely girl who survives to become a victim after losing her love. Its implications are so grave that she eventually turns into a victim of revenge, rebellion and seduction. Written during the years of turmoil and nationwide demonstrations against the infamous *Hudood Ordinance 1979*, this novel presents a mockery of the system, of the State's and right wing's tightening grip on women. While on the one hand, some Pakistani women belonging to elite class were at war with the state, the religious hypocrisy was giving a free hand to males in using women as an object of sex and humiliation. Disappointed with the generation gap, cultural hegemony and predominant policies and processes to marginalize women, the novelist makes us feel the riot in her blood. Notwithstanding the prevalence of the legitimate male system of value, Qudsiya's deliberations on the lawful and unlawful in Islam, and her discourse on genetic mutation based on the concept of Good and Evil in Islam are the result of that powerlessness which emanates from the endless division of self by the outer forces. Her arguments favour the Islamic, and now, national system of piety wherefore the narrative and storyline of this novel mock the *Hudood Ordinance* and male's sanctions on female body and mind.

The much discussed character of this novel, Raja Gidh, who faces a trial at the International Conference of the Birds in the parallel narrative of the novel, is loathed by all the other birds because its community has assimilated itself with human

beings. The narrator compares scavengers with human beings and rightly and insightfully so discusses the lawful and the unlawful in Islam. But this deliberate incorporation of the Islamic ethics which has been used to expel scavengers from the bird community turns into an extreme illustration of paradox in the characterization of Qayyum, Suhail, Seemi and Abeda. Amtal's entry in Qayyum's life and sudden arrival of Aftab with his abnormal son do not add much to the story of this novel. Qudsiya would have conveyed her message powerfully even without their presence.

Seemi's interest in Aftab and later in Qayyum might be the result of the lack of love and affection from her parents, as indicated by the author; however one cannot deny soliciting her desire of elevation of the libratory aspirations when she offers her body to Qayyum in the Lawrence Garden. It is the Lahore of 1980/1981, and they regularly have sex in that garden. She tries to find solace in his arms. The garden becomes a meeting ground of the personal and the universal. When they had their first sexual relationship, the otherwise desperate and almost mad girl, filled with self-pity, Seemi Shah, smiles and asks Qayyum to leave the garden, playfully saying, "Naughty boy, police arrest them who are caught involved in shoddy activities. This *[our activity]* is also considered a breach of peace" (1981, p.122). Rutter construes that sometimes women are also seductive. There is a moment in the novel when Seemi asks Qayyum whether he finds her sexually frustrated (1981, p. 46). Qayyum says that she smiled while uttering these words and the seducer within him thinks that it was a smile filled with sorrow. To him, Seemi was more vulnerable now; and for Seemi, it was the beginning of her retributions, her revenge on her ex. The reader is made to believe that Seemi's surrender and her melting under the touch of Qayyum is an exercise in vain to feel Aftab through him, and simultaneously, this relationship of the seducer and the seduced leads to melancholy, madness, physical death of Seemi and moral decay of Qayyum.

She despises and abhors her ambitious parents because they are more indulged in themselves, in building their fortunes and in treading on the ways that would keep them, at least, look younger. Drawing a wall of detachment between parents and children, Qudsia seems to convey that these two generations of Pakistan are so involved in their own worlds that they cannot trust each other in any personal matter. Seemi's discussion with Qayyum also indicates that her parents have a queer sexual life too. By asking Qayyum whether she is sexually frustrated, she indirectly invites him to explore her body. She becomes a symbol of reactionary attitude in the context of the ethics of faithfulness, and laws of the land. Qudisya's disturbing and truly dark humor very skillfully projects the horribly grim reality and ugliness of modern city life of the youths who have been cut off from their roots. Seemi is unable to resist the sexual temptation. Throughout the discourses on Good and Evil there is a conspiracy of silence, a burning furnace of reactions and rebellion that wouldn't allow the author to approve the religious sanctions on her mind and body. Otherwise, she wouldn't have expounded that men have a discreet but very old relation with the *hunger* of women. She insinuates that when a man falls in love with a woman, he gets used to her hunger too. The new generation of "modern girl" has come to realize the secret that "expression of hunger conveys this message to a man that her being hungry is an indication of her not being inferior to men in her sexual hunger" (1981, p. 34).

What the author didn't dare telling is that why a girl/woman would demonstrate her *hunger* to a man! Very much like Professor von X. of Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, some emotions make her jab her pen on the paper as if she were killing some noxious insect but even when she had killed it that did not satisfy her; she goes on killing it. She discovers to her chagrin that she cannot repress that flow of emotions in a young girl or in a married woman as in the case of Abeda. She lets the emotions boil and erupt besides her discourse on propagating religious ethics.

A Rawalpindi based author, Hammad Mushtaq, has treated this novel as a romantic writing. He is of the opinion that the novel relates the story of the unfulfilled love of Seemi and Qayyum who remain under the influence of a deep melancholy and a sense of nostalgia while the deeper meaning of the novel suggest the theme of *Halaal* [the lawful] and *Haraam* [the unlawful] (Mushtaq, 2012). This is what the novelist herself has propagated on different occasions. It is hard to consider it a love story because the tandems of love wither away with the death of Aftab in the beginning of the narrative itself. I see such statements as a departure from the truth. This novel could have never been survived in Zia-ul Haq's Pakistan without a forced and intentional inculcation of submission to the religious dictates of the state. I would like to draw the readers' attention to the argument of the Nightingale during the trial of the King Scavenger in the jungle. It forcefully argues that one should trace out the secret of the scavengers' insanity in the fall of man because…all forms of energy of human being are hidden in his sexual power. Unlike animals and birds, he doesn't use his sexuality to beget offspring, albeit, keeps that dark stallion of power pressed between his thighs. Later on, this galloping stallion helps him in attaining the distances of the world and heaven. If a man keeps his thighs wrapped tightly around that stallion, he achieves wisdom; if he loosens the grip then he falls down in frenzy, and thenceforth, is called a madman (1981, p.24).

Whole narrative of the novel revolves around this idea and the author is at pains in creating an atmosphere to contradict her primary plot. The portrayal of the lives of Qayyum and Seemi is done with great psychological depth. Narrated most often from the first-person viewpoint, the inherent message remains clear, coherent and compelling- sex is a taboo, premarital and extramarital affairs are a taboo, it is against the religious beliefs, it is against the moral values, but it is hard to escape the temptation even if one faces exclusion. Ironically, in the social fabric of Pakistan, the Raja Gidhs were not facing trials or expulsions, however, the ones they made

their prey were awarded punishments. A Pakistani female author, Shabnam Ashai, remarks that since his expulsion from Heaven, Adam is in torments, and he is continuously looking for the ways to get his wounds healed. Raja Gidh is a symbol of those wounded men. Another Pakistan born scholar, Masood Ahraf Raja, observes this novel as a discourse on articulating Muslim nationhood in Pakistan (Raja, 2007). His readings are based on the secondary narrative plot of the novel. I doubt the authenticity of this observation as well on the ground that most of the arguments in the parallel narrative discuss the psychodynamics of sexuality. His argument stands on a weaker premise as there are sufficient points of departure in the novel that demonstrate its characters as guilty of moral failures that make their victimization complete and irrevocable.

Controversy has always surrounded the novel's loosely knit plots but the message that it spreads cannot be underestimated by any critic or reader. In the hallucinatory tale of love/lovelessness, revenge and rebellion, she aptly portrays greedy first generation, unsatisfied younger generation that seeks real love but in vain and falls prey to its own ambitions. This tendency is a brutal truth because relations are without faith, trust and commitment. Usually, Bano Qudsia's writings involve a subtle mixture of inconsistencies. She loathes the institution of marriage and considers it nothing but an agreement to beget offspring. One of her writings, *Aazadie-e-NiswaaaN* ([Women's Liberation], *Nuqoosh*: Lahore, 122, 1977. Pp- 126-146), published couples of years before the appearance of this novel, deals in depth with the relation of man and woman. Realizing the fact that the new generation of Pakistani women are more interested in changing their standards with the help of Western education and Western living to stand equally beside men, she opines that the women of the second generation of Pakistan are striving hard to compete men educationally, financially and socially to live an independent life. Meanwhile, she stresses the need for a better understanding of women by men. She argues that the Pakistani males are mimicking the West in their pursuit of education and

material gains. Women, remaining behind the veils for fourteen centuries, have crossed the doorsteps of their home in this century. She also admits that some women, unconsciously apprehending the present ideals of men, have gone far away from the boundaries set by the society. She goes on to say that some women are victims of contradictions, and therefore, if they would accept their religion as standard of their life then their market value will be diminished. On the other hand, she also admits that the desire of seeking a man is hidden in the nature of a woman while the impact of inconsistency affects her whole life. In the same vein, drawing readers' attention to a woman's changing ideals, she says that the intelligent and educated girl of Pakistan does not trust that self-confident ideal. She, on the grounds of her education, seeks financial and sexual liberation, and, is all set to become a sexy Susan to please man. There is a clear indication of reaction against the male chauvinism and authoritarianism when she wonders whether a woman wants only to be moulded? Does she not nurture any of her own desire, ambition? Is she only a picture to be fixed in a man's frame (p. 130)? Interestingly, the same issue of *Nuqoosh* carries (1977, pp. 564-570) a biographical sketch of Qudsia by Parveen Atif in which Atif, a close associate of the novelist, writes that according to Qudsia, the fierce intensity of hue and cry in the society about sex is meaningless. It has uselessly kept sex hidden behind seven veils making it a forbidden tree- and the forbidden tree hidden behind seven veils throws the senses of pleasure into a burning furnace for no use. If an important part of the psyche of society is thrown into a fiery furnace then consequently nothing constructive would come out, she believes. Likewise, throughout the novel there is a fear of judgment, hatred, desperation, self-loathing, and confusion about one's self and the environment. It was not permissible to raise a voice against the system (read judiciary, male chauvinism) therefore *Raja Gidh* turned out to be a compassionate, comprehensive, and thoughtful treatment of an emerging problem of our time in Pakistan. The International Conference of the Birds (parallel narrative of the novel) is

defiant yet self-deluding act of retribution. Though it is a meet to discuss the psychopathic and sociopathic scavengers, it yields to a discourse on the forbidden zone where the primary narrative's characters love to dwell with all their temptations and perceptions based on reaction, rage, revenge and frustration.

Qayyum's sudden departure from Seemi and his seduction of Abeda to fulfill his carnal desires is also reactionary in its nature because he knew that Seemi was interested in him only due to his friendship with her ex. He ruled her body but he couldn't make her love him. Thus, Seemi while taking a revenge on Aftab and reacting against her "ambitious parents" used him as a medium to soothe her own libido. Qayyum's *tantric* musings to seduce Abeda and her eagerness to have extramarital relationship with him are also a perennial theme of revenge. They know that they are using each other, that they are victims of sexual betrayals and faithlessness. Qayyum (read Raja Gidh/ the King Scavenger/ the patriarchal system/ the male dominancy/ the male authoritarianism- whom no ordinance can prove guilty) is morbidly consumed by women, and wants to consume them. This is sheer madness, and madness is central to this novel. But, no one is being stoned!

Pakistan, as a nation and state, has been grappling since its creation with existential dilemma and the issue of national identity and the search for roots. The *salariat* (auxiliary class, a term coined by Hamza Alavi) has always been on the forefront of the religious and political affairs. The industrial elite, conservative merchant-trader class and landlords have always been socially and politically influential. They left no rooms for either political or social reforms; consequently, there was an adverse effect on younger generation in creating its consensus on the role of Islam as seen and presented by the new aristocracy, in the state. The postcolonial existence of this nascent country was threatened by its orthodox leadership. Despite being a pluralistic society, Pakistan used, misused and

abused the Islamic jurisprudence for the welfare of the ruling class and bureaucrats. There is a fierce resistance to change. Voyeuristically and sadistically, Qudsia represents that clash of existential crises in the form of the reactionary attitude of Qayyum, Seemi and Abeda. The contrasts of village and city life, science and holy people, sociology and ESP, Good and Evil, lawful and unlawful, and trust and betrayal symbolize existential paradoxes. Alienation, dispossession, loneliness, insanity and death are the ultimate results of living under a system that gives little thought to the individual freedom. Mocking the system, the self-centered characters of this novel dwell in their own delusions and fantasies. The novelist, being very well aware of the repercussions of loitering in the forbidden zone lets Abeda correct herself once she betrays her *majaazii Khuda* [earthly god] by seducing Qayyum, "…then I laid my hand pleadingly on the sacred tomb… don't know why Abeda got seated silently… she murmured, 'do tell me, are you not feeling pity for me'" (1981, p. 184).

It was sinister, troubling and disturbing for the author to openly and approvingly talk about the forbidden zone wounded up in a *cul-de-sac* by ignoring the phallus centric hysterics. That is the reason that the novel takes a forced new turn when by the end of the narration, the protagonist's bride, who was believed to be untouched, a virgin, is presented as a girl who is already pregnant. Qayyum is yet again alienated and an outsider. To the reader's utter dismay, no female character repents seducing or being seduced. It is the male protagonist, Raja Gidh, who is always despised and disgusted and, hitherto, has no value for appreciation of his own life.

The narratives, then, have real power!

References:

Hudood Ordinance. (1979). Retrieved from http://cii.gov.pk/publications/h.report.pdf

Mushtaq, H. (2012). *The Infinite Curiosity -Exploring Romantic Tendencies in Raja Gidh Retrieved from*

http://web.b.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=19302940&AN=73528655&h=t3cuI5VqYSLhLDrw1Qw%2b7wZ63%2b3kp4SrT1D%2fD9LtCvwUWzF7GykzOgjQoUyRf5rjN0DOazfbaKy6FsHr0d9BeA%3d%3d&crl=c&resultNs=AdminWebAuth&resultLocal=ErrCrlNotAuth&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19302940%26AN%3d73528655

Qudsiya, B. (1977). Aazadie-e-Niswaaan. *Nuqoosh*. Lahore. No. 122 pp. 126-146.

- - -. (1981). Raja Gidh. Lahore: Sang-e Mil.

Raja, M. A. (2007). The King Buzzard: Bano Qudsia's Postnational Allegory and the Nation-State, *Mosaic*, 40: 1, 2007 Retrieved from

https://www.researchgate.net/publication/295341955_The_King_Buzzard_Bano_Qudsia's_postnational_allegory_and_the_nation-state